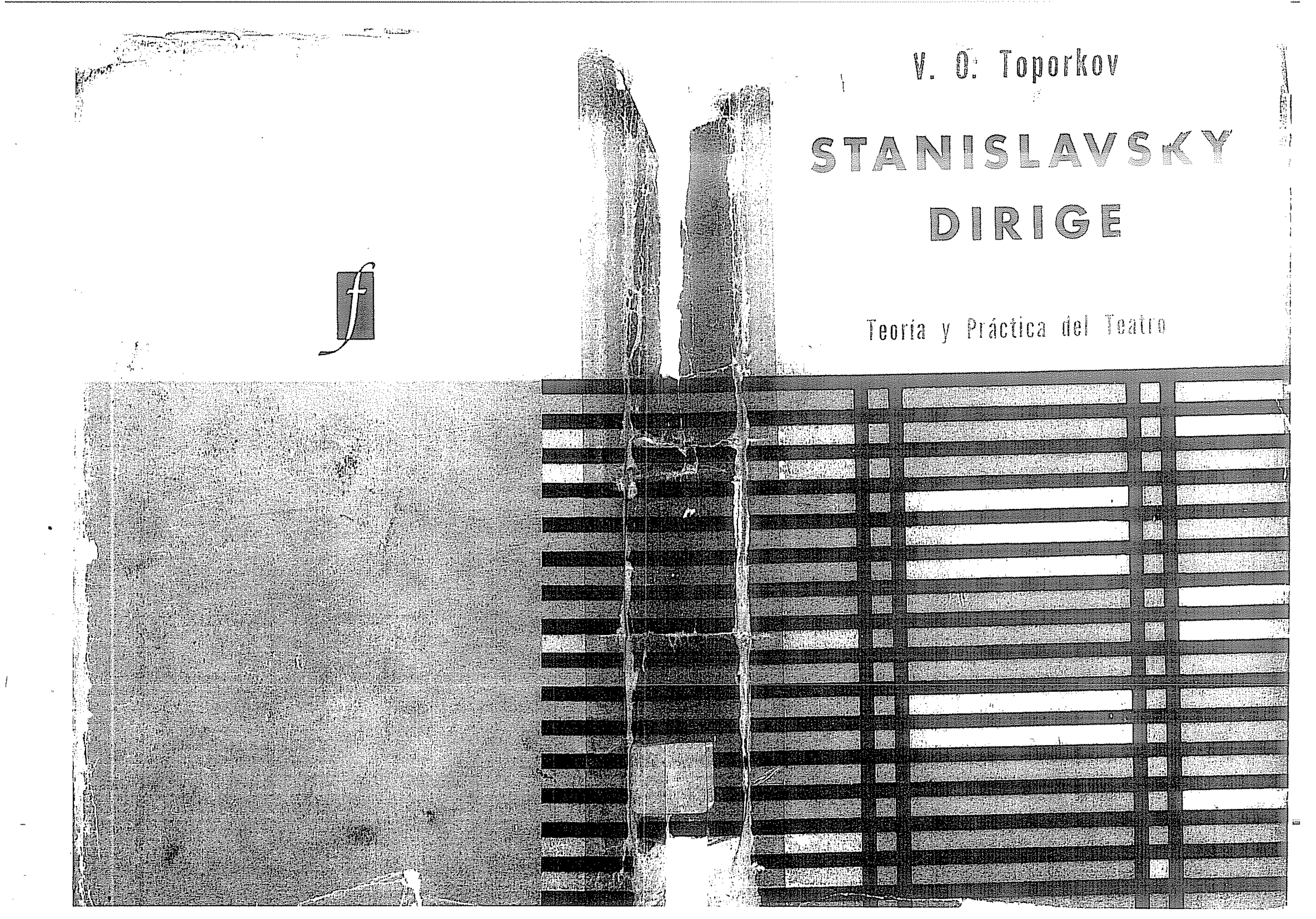

V. O. Toporkov
STANISLAVSKY
DIRIGE
Teoría y Práctica del Teatro

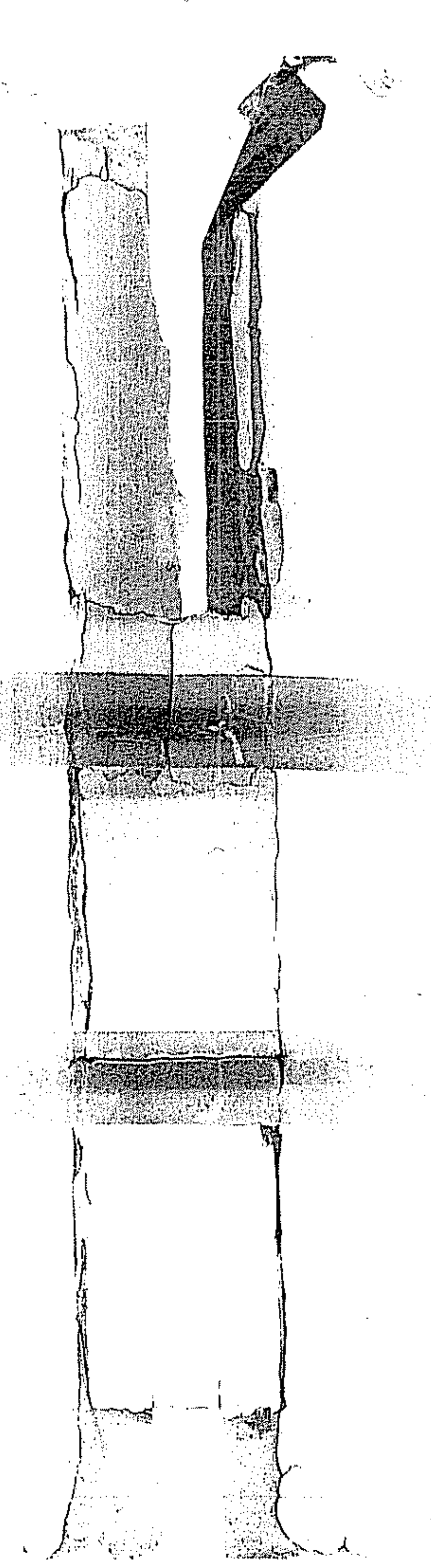
Todo aquel que desee conocer el teatro "por dentro" hallará en estas páginas una guía incomparable. Vasili Osipovich Toporkov —discípulo directo de Stanislavsky— nos pone en contacto con el aspecto más fascinante del quehacer teatral: la creación de los más diversos personajes.

En forma amena y asequible al espectador y al lector medio, el autor describe los ensayos de tres obras tan disímiles como *Desfalco*, de Kataev; *Almas muertas*, de Gogol, y *Tartufo*, de Molière. Experiencia tanto más fascinante cuanto que se ha realizado bajo la dirección de un genio de la dirección y de la pedagogía dramática como Stanislavsky.

No exageramos al afirmar que la publicación de este libro llena un sensible vacío en la literatura que trata de los métodos de trabajo del actor. Como bien se señala en el prólogo, STANISLAVSKY DIRIGE es el único texto que estudia y transmite una innovación fundamental en el famoso sistema de Stanislavsky: el método de acciones físicas elementales. Esta obra es el resultado de búsquedas realizadas a lo largo de once años (1927-1938). La prematura muerte de Stanislavsky hizo que los frutos de esa labor fuesen prácticamente desconocidos fuera de la Unión Soviética.

El lector de habla castellana los encontrará en estas páginas, vertidos por un testigo y un actor que, además de transmitirnos la teoría, nos hace partícipes de su valiosa experiencia personal.

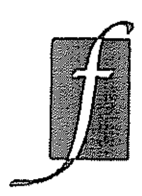
COMPAÑIA GENERAL FABRIL EDITORA
BUENOS AIRES



Colección Teoría y Práctica del Teatro

V. Toporkov

STANISLAVSKY DIRIGE



COMPAÑÍA GENERAL FABRIL EDITORA
Buenos Aires

Traducción directa del ruso por
ANATOLE y NINA SADERMAN
Edición al cuidado de
FARBERMAN

IMPRESO EN LA ARGENTINA
PRINTED IN ARGENTINA

EL SISTEMA DE STANISLAVSKY

El lector hallará en las páginas siguientes nuestra síntesis del Sistema de Stanislavsky, interpretación sumaria de todo aquello que el autor llevó a la práctica — según los relatos de sus alumnos — y de lo que él mismo expusiera, desordenadamente, en sus libros y escritos.

Esta exposición se impone por el hecho de que dicho sistema es cronológicamente el antecedente del "método de acciones físicas elementales", objeto de este libro que se edita por primera vez en versión castellana. Sobre las diferencias existentes entre el método y el sistema volveremos luego.

Nos ha guiado el propósito de ofrecer mediante la inclusión del glosario de la terminología stanislavskiana y la exposición que lo antecede, la posibilidad de acercar al lector profano al mundo de "un teatro por dentro" y además aclarar para los lectores que son a la vez actores y directores, las interpretaciones a veces dispares del Sistema.

A veinte años de su muerte, el renombre de Stanislavsky pedagogo va creciendo y desplazando su fama de actor y animador de espectáculos memorables. Su sistema se ha convertido en una verdadera "biblia" del actor y del alumnado teatral en muchos países del mundo. A algunos de sus partidarios más devotos les ha impedido comprender cabalmente las teorías del esteta teatral más importante de este siglo, teorías que nacieron como reacción a elementos del sistema. Nos referimos a la obra de Bertolt Brecht sobre el trabajo del actor y la puesta en escena, reunidos en el "Petit Organon sur le théâtre" y en "Theaterarbeit".

Las giras del Teatro de Arte, los discípulos y críticos establecidos fuera de la U.R.S.S. — Gregori Chmara, Nina Gurfinkel, Nicolas Evreinoff en Francia; Michael Chejov

y Richard Boleslavsky en los EE. UU., Eugenio Vajtangov, director de la Habima, radicado luego en Israel— contribuyeron no poco al conocimiento del Sistema fuera de las fronteras soviéticas. Así es como hoy día lo enseña Lee Strassberg en su famoso "Actor's Studio", semillero de actores excelentes como Marlon Brando o James Dean y directores como Elia Kazan. Los teatros experimentales que tanto y tan seriamente trabajan en las universidades norteamericanas lo han adoptado; se lo lleva a la práctica en Inglaterra, Suiza, Francia, etc. En 1957 entré en contacto en Moscú con un joven colega japonés radicado en ésa para perfeccionar sus conocimientos en el GITIS [1] y poder luego transmitirlos en un país de tradiciones tan antiguas y distintas como el suyo.

El sistema nació como consecuencia de las apasionadas búsquedas de Stanislavsky —actor que fue a la vez el jefe de su teatro y uno de los directores de su elenco—. Los antecedentes más remotos se encuentran en el diario que éste redactó desde su iniciación en el teatro y en el que consignaba escrupulosamente las alternativas de su propio comportamiento como intérprete.

Este hábito de la crónica se desarrolla paralelamente con su vida artística, al punto de que en sus últimos años se dedica casi exclusivamente a esbozar una suma del arte del actor que pensaba exponer en ocho volúmenes. "Mi vida en el arte" (1926) —su libro más difundido— servía como introducción seguida por "El trabajo del actor sobre sí mismo". Este volumen dividido en dos partes fue el único que alcanzó a escribir. "Preparación del Actor" (1938) será dedicado a estudiar el proceso creador para revivir un personaje y el segundo "Building a character" (1948) —publicado diez años después de acaecida su muerte— está destinado a estudiar el proceso creador de la personificación. Los títulos siguientes de esta obra enciclopédica eran: "El trabajo del actor sobre el rol", "El estado creador en escena", "El arte de interpretar", "El arte del director", "La ópera" y "El arte revolucionario". De este vasto proyecto y salvo los tres primeros volúmenes sólo restan artículos incompletos, notas y apuntes cuya dilucidación y organización llevarían años de tarea especializada.

[1] GITIS: Sigla del Instituto de Enseñanza del Arte Dramático Lunatcharsky.

Las primeras experiencias de Stanislavsky, a principios de siglo, lo condujeron a un objetivo concreto: en pleno reinado del divo se propuso desterrar la leyenda del "actor por gracia de Dios" y ubicar la labor del actor en un lugar adecuado dentro de los elementos que componen un espectáculo. Influenciado sin ninguna duda por las actuaciones de la troupe del Barón de Meiningen de paso por Moscú, lamentablemente reaccionó en exceso. Sometió a sus actores a la disciplina del director todopoderoso y dictador hasta que el pedagogo que iba creciendo en él adquirió personalidad y seguridad. A partir de entonces vivió poseído por la certeza de que el actor —no el divo ni el capocómico— debía convertirse en el centro del espectáculo. El instrumento de esa certeza fue la divulgación del Sistema, a medida que iba tomando forma. Las grandes dificultades del comienzo consistieron en el lenguaje con que el autor pretendía difundir los frutos de su trabajo. Falto de una terminología precisa y usual, se vio obligado a recurrir al argot teatral y a mezclarlo con términos psicológicos que, lejos de aclarar conceptos, al ser considerados sin relacionarlos con lo específicamente teatral, se prestaban a interpretaciones antojadizas. Por esa razón, hemos confeccionado el glosario técnico basándonos en las definiciones que Stanislavsky dejó sentadas en sus libros y trabajos publicados con anterioridad a éste de Toporkov.

Para la correcta comprensión y utilización del Sistema nos permitiremos expresar dos recomendaciones muy importantes:

1. Partir de lo general a lo particular:

Lo más importante no es mi personaje, aunque éste sea el protagonista. El autor puede utilizarlo para que postule sus ideales y su concepción del mundo y los seres. Pero en las piezas de los grandes dramaturgos, lo que defiende mi antagonista o el personaje de menor gravitación en el drama debe ser considerado con la misma atención. Lo que interesa como punto de partida para el director o el actor es su captación lúcida de todo lo que el autor ha querido decir en la pieza y su poder de síntesis para discernir lo que trasciende a cada uno de los personajes.

Los críticos hacen referencia a este poder de síntesis cuando hablan del mensaje *que contiene toda obra y que es la* suma *de lo que está* explícito *y de lo que está* implícito *en la misma.*

Más vale no encarar una obra cuyo "meollo" no ha sido comprendido y — a veces — compartido por los responsables del espectáculo. Si no se sabe qué es *lo que el autor ha querido decir no se sabrá* cómo *expresarlo. Para Stanislavsky la primera faz del trabajo del actor sobre su rol consiste en tener una concepción de la vida de su personaje ubicado en su medio ambiente. Vale decir,* partir de lo general hacia lo particular.

2. El sistema no es una receta:

León Chancerel[1] *me brindó el mejor consejo para la aplicación del Sistema. Stanislavsky le había prevenido:* surtout ne systématiser point *("sobre todo no sistematizar"). Conviene insistir en que el sistema no crea el talento, sino que lo desarrolla. Bien ejercido* ayuda *al actor a construir gradualmente, metódicamente, un personaje, tal como se construye un edificio. Puede* ayudar *a suscitar la inspiración que no siempre acude a su encuentro, lo que es muy importante si se tiene en cuenta que un actor debe trabajar todos los días, a diferencia del escritor, del pintor, del músico y otros que para crear organizan su tarea en las horas más convenientes. Lo mune de dos elementos de gran valor para el autor: un entrenamiento* psico-físico *que le permite alejarse de las tretas del oficio y el ejercicio de una* ética *constante sin el cual su método es inutilizable y carente de sentido.*

Algo más antes de entrar directamente en la materia: no todos lo aplican del mismo modo ni todos obtienen el mismo resultado. Lo que el lector encontrará es nuestra *concepción, resultante de algunos años de aplicación del sistema, aquí en la República Argentina. Pero en Moscú he tenido la oportunidad de comprobar que los pedagogos eran más "ortodoxos" y los directores más "libres" que nosotros en la enseñanza y aplicación del mismo. De todos*

[1] Co-traductor de "Mi vida en el Arte". Autor de "El teatro y la juventud" aparecido en esta colección y de "Panorama del teatro", de próxima publicación.

modos lo que siempre interesa es el resultado, ya sea para modificar nuestro criterio, ya sea para ampliarlo. Es evidente que la aplicación del sistema debe ser la consecuencia de lo que se ha aprendido en la Escuela de Arte Dramático y que son pocos los elencos capaces de aplicarlo con justeza si no han recibido una educación común en la escuela. Nada me pareció tan fuera de lugar como un cartel de publicidad que vi en Santiago de Chile y que decía: "Ha llegado un inspector" y debajo anunciaba que era una "Puesta en escena con el Sistema Stanislavsky". En Moscú ocurrió algo similar cuando mi intérprete — que no tenía nada que ver con el teatro — me prometió una entrevista con los "especialistas" del Sistema.

EL SISTEMA, LAS ETAPAS DE SU APLICACIÓN PARA LA PUESTA EN ESCENA Y EL ESTUDIO DE LOS PERSONAJES

1) *Parte Analítica.*

Para el *conocimiento* y la *identificación* progresiva con el personaje el actor aplica los *si mágicos* a:

a) Las circunstancias dadas. (Autor)
b) Las premisas de dirección. (Director)
c) La concepción personal del rol. (Actor)

RESULTADO: Una concepción general de la vida del personaje en su medio ambiente.

conversaciones y lecturas sin interpretación en la *mesa* para profundizar el análisis de la pieza (situaciones, personajes y propósitos del elenco con relación a los mismos).

2) *Parte Expresiva.*

El actor trabaja con su *instrumento vocal* y *psicotécnicamente* para poder *construir* el personaje mediante:

a) La imagen creadora.
b) La concentración controlada.
c) Fe y sentido de la verdad.

La suma de estos elementos crea y desarrolla su *memoria emotiva.*

RESULTADO: Entonaciones, pausas y silencios correctos de los personajes.

lecturas interpretadas y pulidas en la *mesa.*

3) *Parte Escénica.*

El actor suma a su trabajo anterior sobre la *psicotécnica* y la *dicción* los siguientes factores para poder *encarnar* correctamente su personaje:

a) El entrenamiento físico adecuado.
b) La expresión corporal del personaje.
c) El conjunto de elementos teatrales.

RESULTADO: La encarnación correcta de todos los personajes de la pieza.

improvisaciones, ensayos en sala reducida y en el escenario completo, etcétera.

SU FORMA DE APLICACIÓN

La parte analítica *se realiza en reuniones de "mesa redonda" en las que se cambian ideas acerca de todos y de cada uno de los aspectos de la obra. Ésta es leída varias veces por el elenco, que se despreocupa totalmente del ritmo y otros problemas de* expresividad. *Desde las primeras lecturas el director deberá dejar perfectamente aclarados el* super-objetivo *de la pieza, las situaciones y los conflictos secundarios que permiten el desarrollo de la acción.*

Es muy conveniente abundar en detalles acerca de la época en que transcurre la obra, conocer el resto de la producción del autor e interesarse por su vida. Si el tema es un suceso contemporáneo, pedir asesoramiento al autor, revisar en los diarios y acumular todo el arsenal de documentación posible. Si la época es pretérita buscar todos los testimonios posibles e incluir especialmente el estudio de las pinacotecas, que ofrecen un material informativo altamente objetivo acerca del comportamiento cotidiano y la actitud de aquellas gentes que se pretende llevar a la escena.

El actor, papel y lápiz en la mano, deberá tomar nota de todo lo que le sea útil para formar su propia concepción del personaje. Pero por encima de todas las cosas no debe lanzarse a interpretar como los actores aficionados que comienzan sus ensayos con el libreto en la mano sobre el escenario y "resolviendo" todos los problemas a la vez: interpretación, desplazamientos, emociones, etcétera.

Dos opiniones:

Stanislavsky: "Olviden al comienzo los sentimientos. Cuando las condiciones interiores están preparadas, y bien preparadas, los sentimientos aflorarán a la superficie espontáneamente".

Jean Vilar: "Nunca se lee bastante una obra. El comediante no la lee nunca bastante. Cree haberla comprendido porque ha captado más o menos lúcidamente la trama. Es éste un error fundamental..." "...De aquí la necesidad de numerosas lecturas. Alrededor de la tercera parte del número total de los ensayos. Por lo menos. Manuscrito en la mano. Bien sentados. El cuerpo en reposo. Y la sensibilidad profunda acercándose poco a poco al diapasón requerido, cuando el intérprete ha comprendido —o sentido—, por fin, ese nuevo personaje que un día será él [1]*."*

Agotado el estudio de la parte analítica pasamos a la parte expresiva cuyo objeto es transmitir, mediante la lectura interpretada cada vez más a "fondo", todas esas situaciones y conflictos con la máxima veracidad. Las lecturas interpretadas tocarán a su fin una vez que los actores reflejen las circunstancias dadas, las premisas de dirección, su propia concepción del rol y la perfecta memorización de las partes. Los primeros problemas de ritmo particular de cada escena estarán resueltos, la dicción de los intérpretes será impecable y se habrá evitado el "acostumbramiento" a los tonos. Cuando todas estas condiciones estén dadas se pasará a "parar" la pieza.

En la tercera etapa de este proceso se tratará de adecuar el plan de desplazamiento de los personajes fijado por el director en su plan de movimientos, con las proposiciones de los actores. Estas proposiciones bien pueden surgir de improvisaciones sobre circunstancias dadas por el autor pero resueltas por los actores con palabras aportadas por ellos. En ese caso interesa exigir las mismas situaciones en las improvisaciones que constan en el texto.

Stanislavsky era sumamente riguroso en la observación de ciertas normas durante el período de los ensayos. En el desarrollo de los primeros ensayos no admitía a perso-

[1] "De la tradición teatral", Ed. Leviatán, Buenos Aires, 1956.

nas ajenas al elenco. Nada ni nadie debía perturbar la calma, el favorable clima imprescindible para la creación. Fumar o beber mientras se trabajaba en la mesa *estaba prohibido. Este hombre natural y sencillo, cordial al extremo de estrechar la mano a cada uno de sus colaboradores antes del ensayo cotidiano, una vez en el trabajo se transformaba y se encolerizaba con facilidad ante la menor muestra de insinceridad de cualquier componente de su elenco. Toda su atención en los últimos lustros de su actividad como director y pedagogo estaba concentrada en la labor del actor. En este aspecto la cita de Nemirovich Danchenko — su compañero en la dirección y co-fundador del Teatro de Arte — no hacían más que sintetizar su ideario. Hela aquí: "Puede construirse un espléndido edificio para teatro, con escenario notable, magníficas decoraciones e iluminación perfecta; sin embargo, eso no será todavía teatro. Pero cuando en medio de una plaza descarnada actúa un actor rodeado de espectadores estamos entonces en presencia del verdadero teatro. Porque lo imprescindible en él es el actor. El teatro comienza cuando un actor entra en contacto con el espectador."*

GLOSARIO DE LA TERMINOLOGÍA STANISLAVSKIANA
(ver cuadro sinóptico)

"Si" mágico: *Es el punto de partida del análisis. Los actores transmiten con toda veracidad los sucesos acaecidos en la obra en virtud de una suposición que para ellos se convierte en una realidad innegable. ("SI YO" fuera Joe Keller obraría de tal modo, por ejemplo.)*

Stanislavsky decía que el actor debía creer en las posibilidades del "si" mágico *"como la niña cree en la vida de su muñeca y en la existencia de todo lo que la rodea. Desde el momento de la aparición de ese* "si" mágico, *el actor pasa del plano de la realidad que lo rodea al de la otra vida, creada e imaginada por él mismo. Creyendo en esta vida el actor puede empezar a crear..."*

"...*El* "si" mágico *actúa como palanca para elevarnos del mundo real a la región de la imaginación. Despierta una actividad interior y verdadera y lo hace con medios naturales."*

Las circunstancias dadas: *"El* "si" mágico *es el punto de partida, las* circunstancias dadas *su desarrollo; el* sí mágico *da el impulso a la imaginación latente mientras que las* circunstancias dadas, *formando las bases del* "si" mágico *o separadamente, ayudan a crear un estímulo interior."*

Las circunstancias dadas *son aquellas indicaciones escritas por el autor acerca de los personajes, la época, el lugar de la acción, detalladas casi siempre en los comienzos de cada acto y en las acotaciones que preceden a las réplicas y situaciones. Las* circunstancias dadas *son inalterables. Resumen la posición del poeta dramático ante la sociedad por su contenido ideológico o mensaje, y ante el arte por su estilo particular.*

Las premisas de dirección: *Interpretación global de la obra desde el punto de vista de la puesta en escena a través de: 1º Estudio de la obra en su unidad artística y solución teórica de todos los problemas que confluyen en una correcta versión escénica, encuadrada por el autor en las* circunstancias dadas *y que el director debe conocer a la perfección.*

*2º Señala a los actores y co-creadores del espectáculo (escenógrafo, músico, luminotécnico, modistos y otros colaboradores), mediante acuerdos conjuntos, su interpretación de las características principales de los personajes, del desplazamiento en "borrador" en el espacio escénico de los mismos, y de la atmósfera a crear mediante los ele*mentos teatrales. *Es la suma de los factores que conforman la "visión" de la obra en la escena, lo que Stanislavsky llama* premisas de dirección.

La concepción personal del rol: *Tarea que el actor realiza sumando al estudio de las circunstancias dadas por el autor y las premisas enunciadas por el director, el resultado de su estudio de las unidades y los objetivos de su personaje.*

Unidades: *La suma de varios objetivos conducentes a expresar una misma situación, conforman una síntesis que es la* unidad. *Ésta es una división menos desmenuzada de*

la obra, y de suma importancia para el trabajo del actor en la parte analítica.

Del mismo modo que algunos escritores titulan los capítulos de sus novelas — o Brecht las escenas de sus obras para que no queden dudas acerca del sentido de cada trozo —, Stanislavsky, con idéntico propósito, acostumbraba subdividir las piezas que ponía en escena y luego rotularlas. Dichas subdivisiones también las lleva a cabo el actor aunque las mismas no coincidan con las del director, puesto que las unidades desde el punto de vista de la dirección son casi siempre generales y las del autor particulares. "El nombre correcto que cristaliza la esencia de una unidad descubre su objetivo fundamental" (Stanislavsky). Así, para titular una unidad, aconsejaba a sus alumnos la utilización de sustantivos, y para los objetivos un verbo, lo que suponía, de hecho, que el actor deseaba llevar a la acción (objetivo) *su pensamiento* (unidad).

OBJETIVOS: *El actor debe numerar cada una de las réplicas de todos los personajes en forma correlativa desde el comienzo hasta el fin de la pieza. De tal modo que cuando establece una unidad su referencia es concreta. Como se hace difícil hablar sin ejemplos tomaremos la primera unidad de dirección de "Todos eran mis hijos" de Arthur Miller.*[1] *Desde el punto de vista de la dirección ésta finaliza en el parlamento 175, y la hemos denominado "Joe Keller y sus vecinos". Pero desde el ángulo de cada actor en ese transcurso se han podido producir varias unidades. Al director le ha interesado en especial grado "presentar" al público a los vecinos de uno de los protagonistas y hacer una ligera referencia a los problemas de cada uno de ellos. De ese modo el clima de esa primera escena no debe ser jugado en una forma densa, sino por el contrario lo más liviana posible. En el trabajo analítico del actor que realiza Joe Keller su unidad va del 1 al 229 y podría titularse "Los sucesos de ayer". Porque esa mañana, mientras Joe Keller discurre con sus vecinos como si fuera un domingo cualquiera, está en realidad muy preocupado por dos problemas: ¿Qué traerá aparejada la visita de Ann, llegada ayer? ¿Qué pasará cuando su esposa descubra el árbol derribado por la tormenta y plantado en memoria*

[1] Teatro Estable de la Provincia. Tucumán, abril 1960.

de un hijo el mismo día de la llegada de Ann? Como se sabe, Ann es la ex novia de aquel hijo desaparecido en la guerra y ha venido por unos días a casa de los Keller invitada por el hermano de éste que la pretende y con quien ella está dispuesta a casarse. Todos estos problemas están presentes cuando Joe atiende a cuatro de sus vecinos que entran y salen separadamente creando una serie de objetivos distintos y aparentemente dispares con la unidad. El nexo se realiza al través del ejercicio del super-objetivo *y de la* línea inquebrantable del personaje *que hilvana todos esos objetivos circunstanciales. El actor siempre* sabe *lo que el personaje* ignora: *el desenlace de sus problemas, que en el caso de Keller — por la forma en que la acción se precipita — era totalmente imprevisible para él.*

Toda acción es la expresión escénica del objetivo y tiene su justificación interior. Ha de ser lógica, coherente y real. La acción psíquica — o interior — ha de preceder a la física — o exterior —. Un objetivo vivo engendra una acción verdadera. No olvidar que la división en unidades y objetivos es temporaria y a los efectos del análisis de la primera etapa, no debiendo quedar fragmentados ni el papel ni la obra durante la representación. Durante el transcurso progresivo de los ensayos se van integrando, quedando totalmente fusionados en las representaciones y dando por resultado la línea inquebrantable *de los personajes, expresión de los* super-objetivos *de cada uno de los mismos. En ningún momento de la representación el comediante debe perder el sentido del todo. A un actor que un largo rato antes de entrar en escena se había recluido en un rincón para concentrarse más y mejor, Stanislavsky le espetó: "Qué busca dentro de usted. Busque en sus interlocutores". Hay que actuar con fidelidad, plenitud, e integridad, pero con los* otros.

El error que muchos actores cometen es el de pensar en el resultado en vez de concentrarse en la acción que debe prepararlo. Para ello no deben dividir una obra más de lo necesario, tratando de no utilizar los pormenores como guía. Stanislavsky define la elección de los objetivos en forma correcta, por las nueve características siguientes:

1. "Deben estar de este lado de las candilejas, proyectados hacia los otros actores y no dirigidos hacia los espectadores."

2. "Deben ser personales y no obstante análogos a los del personaje que están representando."

3. "Deben ser creadores y artísticos, pues su función será la de realizar el fin más importante de nuestro arte: crear la vida de un alma humana y expresarla en forma artística."

4. "Serán reales, vivos y humanos; no muertos, convencionales o teatrales."

5. "Serán verdaderos, de modo que ustedes mismos, los actores que con ustedes representen y el público puedan creer en ellos."

6. "Deberán tener la cualidad de atraer y emocionar al actor."

7. "Deberán ser netos y típicos del papel que están representando. No tolerarán vaguedades. Deben ser nítidamente tejidos dentro de la estructura del papel que les toca representar."

8. "Deberán tener valor y contenido, para corresponder a la esencia íntima del papel. No deben ser superficiales o huecos."

9. "Serán activos, para llevar adelante el papel y no dejarlo estancado."

"Permítanme prevenirlos contra una forma peligrosa de objetivo, puramente motor, que predomina en el teatro y conduce a la representación mecánica." [1]

Los ensayos son dedicados en gran parte a la tarea de hallar los objetivos correctos, a lograr controlarlos y vivir con ellos.

Muchos partidarios del Sistema consideran de gran utilidad la confección de "una biografía del personaje", elemento de suma importancia para la concepción propia del rol. Consiste en escribir — de acuerdo con los datos que suministran las circunstancias dadas por todos los personajes y el propio del actor — unas cuartillas con todos los sucesos vividos por el personaje, antes, durante y después de su aparición en escena o en la obra.

Como un ejemplo preciso Stanislavsky señala en su libro de dirección de "Otello" [2] lo que él entiende por la vida anterior del personaje. Con relación a la primera escena

[1] "Preparación del actor", Ed. Psique, Buenos Aires, 1954.
[2] "Otello", mise-en-scène et commentaires de C. Stanislavsky; traducido por Nina Gurfinkel, Éditions du Seuil, París, 1948.

pregunta: ¿Cuál es el pasado que justifica el presente de esta escena?, lo que da pie a una descripción detallada y perfectamente verosímil acerca de la posición económica y social de Rodrigo, un relato plausible de su conocimiento de Desdémona y los antecedentes de ese contacto con ella. El arma y la expresión práctica de esta etapa del trabajo lo proporcionan las improvisaciones. Las mismas eran presenciadas por Stanislavsky y construidas por los actores con elementos aportados por ellos y resultaban a veces una verdadera aproximación marginal a la obra en estudio, una especie de segunda pieza debida al texto de ellos pero basadas en el subtexto del autor.

EL SUPER-OBJETIVO: Su hallazgo es el resultado del estudio correcto de unidades y objetivos. Define a un personaje de un modo inequívoco y definitivo, es su esencia e ideal máximo y debe estar expresado por el comediante en forma ininterrumpida. Aun en el caso en que ciertos objetivos parezcan estar en flagrante contradicción con el super-objetivo.

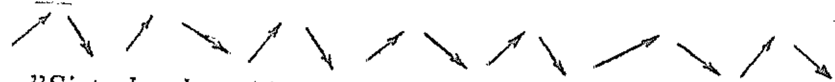
Cuando el actor llega a poseer la razón de ser de un personaje, aquello falto de cual no puede subsistir; cuando llega a realizar correctamente sus objetivos fundamentales, gradualmente va surgiendo una línea inquebrantable del personaje, que brotando del pasado, atraviesa el presente y se proyecta hacia el futuro del mismo. Esta línea inquebrantable galvaniza todas las unidades y objetivos de la obra y los dirige hacia el super-objetivo. Si una acción física o psíquica — por mínima que sea — no está relacionada con el super-objetivo, si no es expresada mediante esa línea inquebrantable, no es verdadera y debe ser desechada por superflua (que no agrega nada) o por equivocada (que parte de un supuesto y no de una realidad).

Para hacer más claro el ejemplo nos permitiremos reproducir los gráficos de Stanislavsky incluidos en su libro "Preparación del actor" y un diálogo con su alumno.

Línea inquebrantable — Unidad (objetivos, objetivos) — Unidad (objetivos, objetivos) → EL SUPER-OBJETIVO

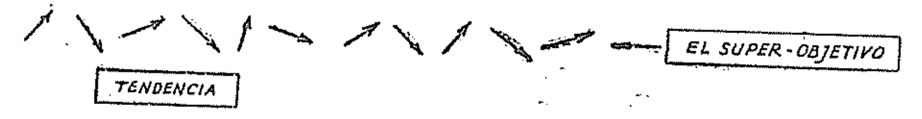
"Como se ve todos los objetivos — y las unidades que son la suma de los mismos — son dirigidas hacia el mismo fin, fundiéndose en una corriente principal.

"Tomemos el caso, *sin embargo, del actor que no ha establecido su* super-objetivo, *y cuyo papel está compuesto por líneas más pequeñas, dirigidas en varias direcciones. Entonces tendremos:*



"*Si todos los* objetivos *menores de un papel son dirigidos en direcciones distintas, es naturalmente imposible formar una* línea sólida e inquebrantable. *En consecuencia, la acción es fragmentaria, sin coordinación ni relación con el todo. No interesa la excelencia de cada parte aislada; no tiene lugar en la obra sobre esa base.*

"*Daré otro ejemplo. Estamos de acuerdo en que la línea principal de acción y el tema principal son orgánicamente parte de la obra, y no pueden ser descuidadas sin detrimento de la misma. Pero supongamos que vamos a introducir un tema extraño, o injertar en la obra lo que podríamos llamar una tendencia. Los otros elementos serán los mismos, pero se volverán a un lado, a causa de esa nueva adición. Puede ser expresada de esta manera:*



"*Una obra con esa clase de fundamento deformado y roto, no puede vivir.*

Grisha protestó violentamente en contra de ese punto de vista.

—*¿Pero no quita así usted a cada director y a cada actor toda su iniciativa y capacidad individual creadora, tanto como toda posibilidad de renovar obras antiguas, atrayéndolas al espíritu de los tiempos modernos? — expresó con violencia.*

La réplica de Tortsov fue tranquila y aclaratoria:

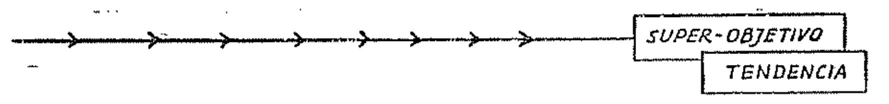
—*Usted y muchos de los que piensan como usted, a menudo confunden y no interpretan el significado de tres palabras: eterno, moderno y momentáneo. Deben ser capaces de hacer distinciones bien precisas en los valores espirituales humanos si quieren alcanzar el significado de esas tres palabras.*

"*Lo moderno puede ser eterno, si se trata de cuestiones de libertad, justicia, felicidad, etcétera. No hago objeción alguna a esta clase de modernismo del trabajo del escritor.*

"*En contraste absoluto, sin embargo, es lo transitorio, lo que nunca puede ser eterno. Sólo vive en el presente y mañana será olvidado. Por eso una labor de arte eterna no puede tener nada en común con lo que es momentáneo, aunque el director sea inteligente y el actor talentoso.*

"*La violencia es siempre mal recurso en la labor creadora; e igualmente, tratar de recrear un tema antiguo utilizando un énfasis transitorio, sólo puede significar la muerte para ambos, obra y papel. Sin embargo, es verdad que hallamos muy raras excepciones. Sabemos que el fruto de una clase puede, ocasionalmente, ser injertado en un tronco de otra clase y producir un nuevo fruto.*

"*A veces, una idea transitoria puede ser injertada naturalmente en un clásico antiguo y rejuvenecerlo. En ese caso, la adición es absorbida por el tema principal:*



"*La conclusión que se extrae es:* Preserven, sobre todo, el super-objetivo y la línea inquebrantable de acción. Estén prevenidos contra todas las tendencias y propósitos extraños al tema principal.

"*Me daré por satisfecho si he logrado hacerles ver claramente la primordial y excepcional importancia de esas dos cosas, porque de ese modo sentiré que he logrado mi propósito principal como profesor, y que he explicado una de las partes principales de nuestro sistema.*

Después de una pausa prolongada, Tortsov continuó:

—*Toda acción se encuentra con una* reacción, *la que a su vez intensifica la primera. En toda obra, además de la acción principal hallamos su* impedimento *opuesto. Lo consideramos afortunado, porque su resultado inevitable es más acción.*

La imaginación creadora: *En franca oposición con la imaginación fantástica, puesto que la del actor se nutre de la realidad y no de lo imposible. Es la que permite a*

un actor la composición o la encarnación de un personaje, opuesto *a su propia personalidad, con veracidad y corrección.*

La concentración controlada: *El actor controla su concentración con el objeto de* vigilar *su labor interpretativa y no ser arrastrado por su personaje en una situación de alta tensión dramática; o por el contrario impide en el caso de reposiciones o representaciones excesivas de una misma pieza el peligro de la producción mecánica o automática del gesto y la dicción. Le permite, incluso, afrontar todos los accidentes que puedan acaecer en escena a sus compañeros, tales como las "lagunas", los "baches", la caída del ritmo, etcétera, sin por eso quebrar la* línea *de su personaje.*

El sentido de la verdad: *Si además de saber lo* que *dice,* cómo *lo dice y* por qué, *el actor aporta su fe a todos los factores anteriormente señalados, entonces posee el* sentido de la verdad, *que casi siempre logra transmitir a los espectadores.*

La memoria emotiva: *El producto de la* imaginación creadora, *la* concentración controlada *y el* sentido de la verdad *en la etapa expresiva de la puesta en escena es el desarrollo de una* memoria emotiva. *Es la antípoda de la mnemotecnia puesto que al recordar las palabras de su rol y al expresarlas, el actor se sirve de un tipo especial de evocación, en la que se traduce un conocimiento del conflicto dramático vertido emocionalmente.*

El entrenamiento físico adecuado: *Parte práctica del sistema, mitad indisoluble del trabajo del actor sobre sí mismo. Tiende a desterrar el cuerpo el enemigo máximo del comediante: las contracciones y los espasmos musculares involuntarios casi siempre producidos por un estado de tensión interna ajeno a las situaciones del personaje y producidos por la falta de control de sus nervios. La práctica cotidiana de una* gimnasia específica *otorga al actor un dominio total de los órganos interesados en la expresión corporal.*

Expresión corporal: *Para una mejor definición deslindaremos un poco arbitrariamente cada uno de los aspectos que la componen:*

Gestos: *Son la expresión inconsciente de la personalidad individual de cada personaje. En la dramaturgia no hay dos "avaros" ni dos "donjuanes" iguales; cada uno de ellos tiene su individualidad distinta, su forma peculiar de expresarse.*

Acciones: *Son la suma de varios gestos aplicados a un propósito concreto.*

Actitud corporal: *Expresión de un conflicto muy denso mediante la inmovilidad del actor. No se trata en este caso de la pasividad (que está desprovista de contenido y fuerza emotiva), que es inadmisible en el juego del comediante.*

Los elementos teatrales: *Luz, sonidos, trajes, espacio escénico, su organización y arreglo, etcétera, deben ser muy considerados por el actor como factores aprovechables para su labor interpretativa, puesto que éstos crean la atmósfera adecuada que acompaña al texto.*

Los contactos: *El* contacto *es la razón de ser del Arte Dramático. Es la adecuada transmisión del mensaje del poeta dramático al público realizada por el director — ausente en la escena, pero presente en la organización de los elementos del espectáculo —; por los actores, los co-creadores del espectáculo y los colaboradores del teatro. Se establecen del siguiente modo:*

1. El contacto consigo mismo: lo establece el actor a través del personaje, mediante la psicotécnica *que es el dominio y la aplicación del sistema durante los ensayos.*

2. El contacto con los espectadores: que se verifica en las representaciones cuando los actores poseen el sentido de la verdad *y logran comunicar su fe al público. Es la comunión entre la escena y la sala.*

3. El contacto con el trasfondo del espectáculo: se realiza cuando la sala capta todo el sub-texto. *Por* subtexto *se entiende todo aquello que no siendo* explícito *está* implícito *en el juego de los actores, en la escenografía y la atmósfera que es capaz de suscitar, en el clima que la música o las luces o los sonidos son capaces de crear, etc.*

OPINIONES ACERCA DEL SISTEMA Y DEL MÉTODO DE ACCIONES FÍSICAS

de Michael Readgrave sobre "Preparación del actor"; de su libro "Los medios expresivos del actor", Ediciones Leviatán, Buenos Aires.

"Hay muchos actores —lo sé— que lo han leído y encontrado sumamente estimulante. Otros lo han leído, al menos parcialmente, y los ha desilusionado. Otros dicen que lo han leído, cuando lo que quieren decir en realidad es que tienen pensado leerlo uno de estos días. Algunos han leído unas cuantas páginas y no quieren ni oír hablar de él. Algunos hay que preferirían que los vieran muertos y no leyendo ese libro. Tengo informaciones de que algunos han muerto en la lectura. Y muy pocos son los que lo han vuelto a leer.

"La teoría y el método son de un valor inmenso para el actor que puede traducirlos en su práctica. También son —qué duda cabe— un veneno poderoso para quien no puede hacerlo. Debería ponérseles un sello que diga 'Ingerir según prescripción médica'. Pero aun en el peor de los casos no son tan venenosos como el convencionalismo. El actor convencional sufre de una parálisis progresiva para la cual, después de cierto tiempo, ya no hay cura posible."

de Antoine Vitez acerca del método de acciones físicas elementales:
"El método de acciones físicas elementales no aporta, en realidad, ningún elemento nuevo, no modifica las distintas partes del sistema, pero cambia metódicamente el orden tradicional en la aplicación de los procedimientos ya conocidos. Basándose en el sistema, lo sustituye."

de P. Erchov, director del Teatro de Arte de Moscú:
"El método de acciones físicas elementales es un método de asimilación progresiva de la lógica del comportamiento, de organización progresiva de la vida escénica, de encarnación progresiva de las ideas. Su carácter progresivo puede ser definido por los principios siguientes: de lo simple a lo complejo, de lo consciente a lo subconsciente, de la persona al personaje.

"El método de acciones físicas elementales es la cumbre de la teoría y la metodología del arte teatral."

de M. N. Kedrov, director del Teatro Artístico de Moscú:
"El método de acciones físicas hace la labor del actor más concreta. Está basado en la indivisible unidad de la existencia física y

psíquica del hombre y consiste en la correcta conducción de la línea física vital del actor en el escenario. Su intención reside en la posibilidad de penetrar en el mundo complejo y profundo de los sentimientos, que el actor debe evocar en sí mismo para crear la imagen escénica de tal o cual personaje, a través de una correcta y lógica acción física."

Para terminar diremos lo que hemos comprobado nosotros: un buen actor de Stanislavsky vale tanto como un buen actor de Brecht, cuyo método en muchos aspectos es opuesto. El buen actor debe conocer ambos y saber aplicarlos según la obra y el personaje a encarnar. Sería difícil representar a Chéjov según el método de Brecht y totalmente desaconsejable representar a Brecht con el sistema de Stanislavsky. Pero en la representación no debe advertirse el método o el sistema sino la realidad misma de los personajes y el super-objetivo de la obra.

¿Llegará el día en que los directores y los comediantes posean tal dominio de su oficio que puedan "crear" el método o el sistema adecuado a cada *obra que representen?*

FARBERMAN

BIBLIOGRAFÍA

1. Constantin Stanislavsky, "Mi vida en el Arte", Ed. Futuro, Buenos Aires, 1945.
2. —, "An Actor Prepares", Ed. Theatre Arts, N. York, 1945.
3. —, "Building a Character", Ed. Reinhardt & Evans, Londres, 1950.
4. —, "System and Methods of Creative Arts"; Introduction by David Magarshack, Ed. Faber & Faber, Londres, 1950.
5. —, "Ma vie dans l'art", Préface de Jacques Copeau, Ed. Albert, París, 1934.
6. —, "Discusión con Gordon Graig sobre la realización escénica de Hamlet", Ed. C. E. de Arte Dramático, Suplemento Nº 1, Buenos Aires, 1952.
7. —, "La ética del actor", Ed. C. E. de Arte Dramático, Suplemento Nº 10, Buenos Aires, 1952.
8. Anuario del Teatro Artístico de Moscú, 1944. Publicación del Museo del Teatro Artístico, Moscú, 1944.
9. "El Teatro Artístico de Moscú", en ilustraciones y documentos, 1898-1938. Ed. del Teatro Artístico de Moscú, 1938.
10. Galina Tolmacheva, "Creadores del Teatro Moderno", Ed. Centurión, Buenos Aires, 1946.
11. Alfredo Gómez de la Vega, "El Teatro en la U.R.S.S.", Ed. México, Nueva México, 1938.
12. Nina Gurfinkel, "Théâtre Russe Contemporain", Ed. La Renaisance du Livre, París, 1931.
13. Nicolás Evreinoff, "Histoire du Théâtre Russe", Ed. Du Chene, París, 1947.
14. Héctor Lo Gatto, "Historia del Teatro Ruso", Ed. La Universidad, Buenos Aires, 1945.
15. Cuadernos de Arte Dramático Nº 6 dedicado a Stanislavsky. C. E. de A. Dramático, Buenos Aires, 1953.
16. Documentos relativos al Teatro de Arte de Moscú. Suplemento editado por el C. E. de A. Dramático, Buenos Aires, 1953.
17. Antoine Vitez, "El método de acciones físicas elementales", Ed. C. E. de A. Dramático, Buenos Aires, 1956.
18. Farberman: "Una puesta en escena", notas para la puesta en escena de "Ha llegado un inspector" de J. B. Priestley. Ed. Rumbo, Buenos Aires, 1956.

STANISLAVSKY DIRIGE

ADVERTENCIA DEL AUTOR

Al egresar en 1909, a la edad de veinte años, de la Escuela teatral de San Petersburgo, lleno de ánimo, seguro de mí mismo, de mis fuerzas, de mis conocimientos y preparación técnica, eché a caminar por el difícil sendero de actor y... me detuve, apenas hechos mis primeros pasos.

Mis ingenuos balbuceos infantiles se ahogaron, de buenas a primeras, en la inmensidad del oficio profesional, seguro y aplomado, de mis colegas, actores del teatro, perteneciente a la Sociedad Benéfica de la Templanza Popular, a cuyo elenco ingresé al terminar la Escuela teatral. Desde ese momento pasé por una intermitente serie de esperanzas y frustraciones que, más de una vez, me llevaron al borde de la desesperación, cosa habitual para todos los que se han consagrado a las tablas.

La falta de conocimientos precisos y de bases teóricas en nuestro oficio, considerada por muchos como un fenómeno completamente normal y propio de la naturaleza del teatro, contribuye en gran medida a provocar estas torturantes crisis del proceso creador.

K. S. Stanislavsky, que aclaró muchas fases oscuras de este proceso, nos ahorró el inútil deambular por los senderos desconocidos, señalándonos el camino más seguro y firme hacia la maestría.

Tuve la inmensa dicha de trabajar bajo su guía.

Educando al actor, Stanislavsky no sólo lo abastecía con todas las armas de la técnica profesional, sino que también velaba por su amplio desarrollo espiritual, guiándolo por el sendero del arte al servicio de la sociedad.

Es preciso amar el arte en uno mismo y no a uno mismo en el arte, solía decir el maestro.

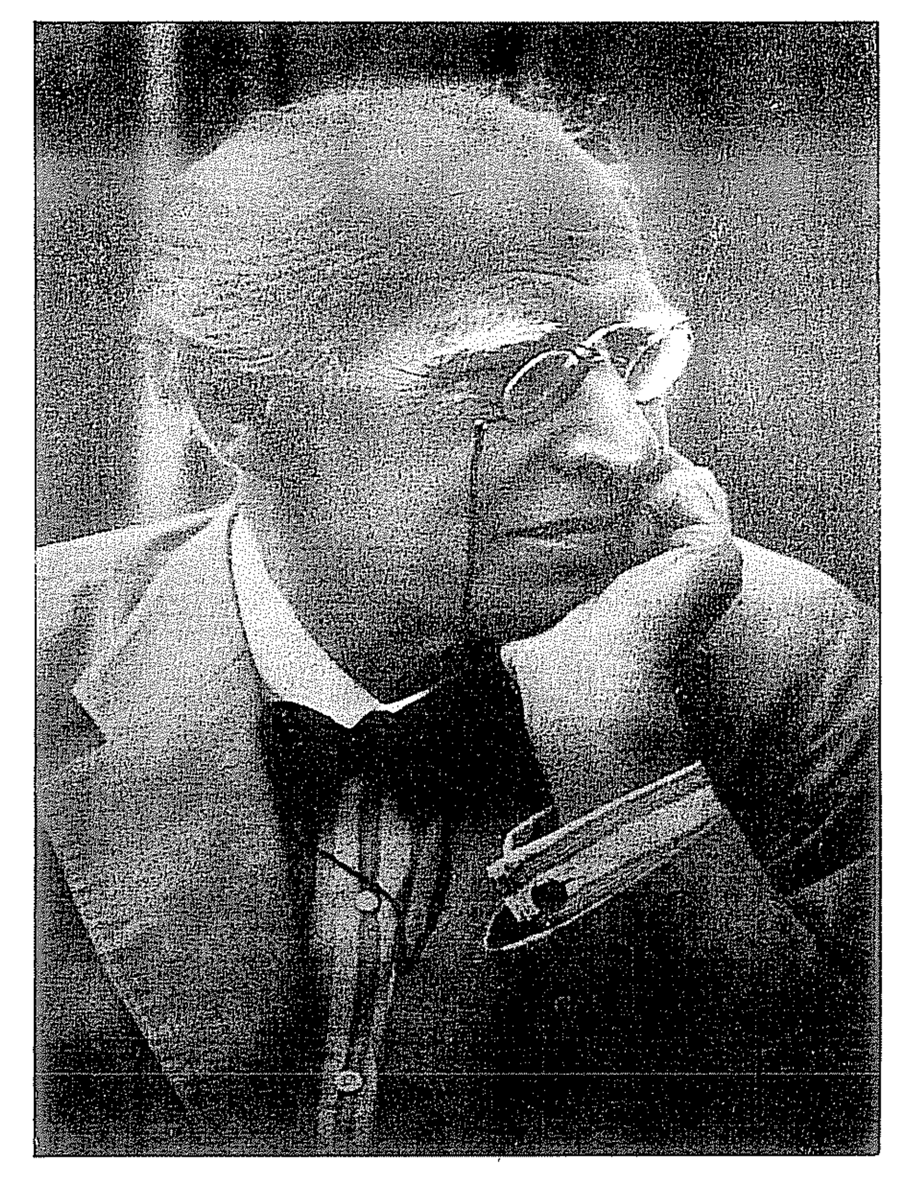
Y este arte, provisto de la más avanzada técnica artística y dirigido hacia la elevada meta de la educación del

pueblo en el espíritu de las nuevas y magnas ideas contemporáneas, era, precisamente, el ideal de K. S. Stanislavsky.

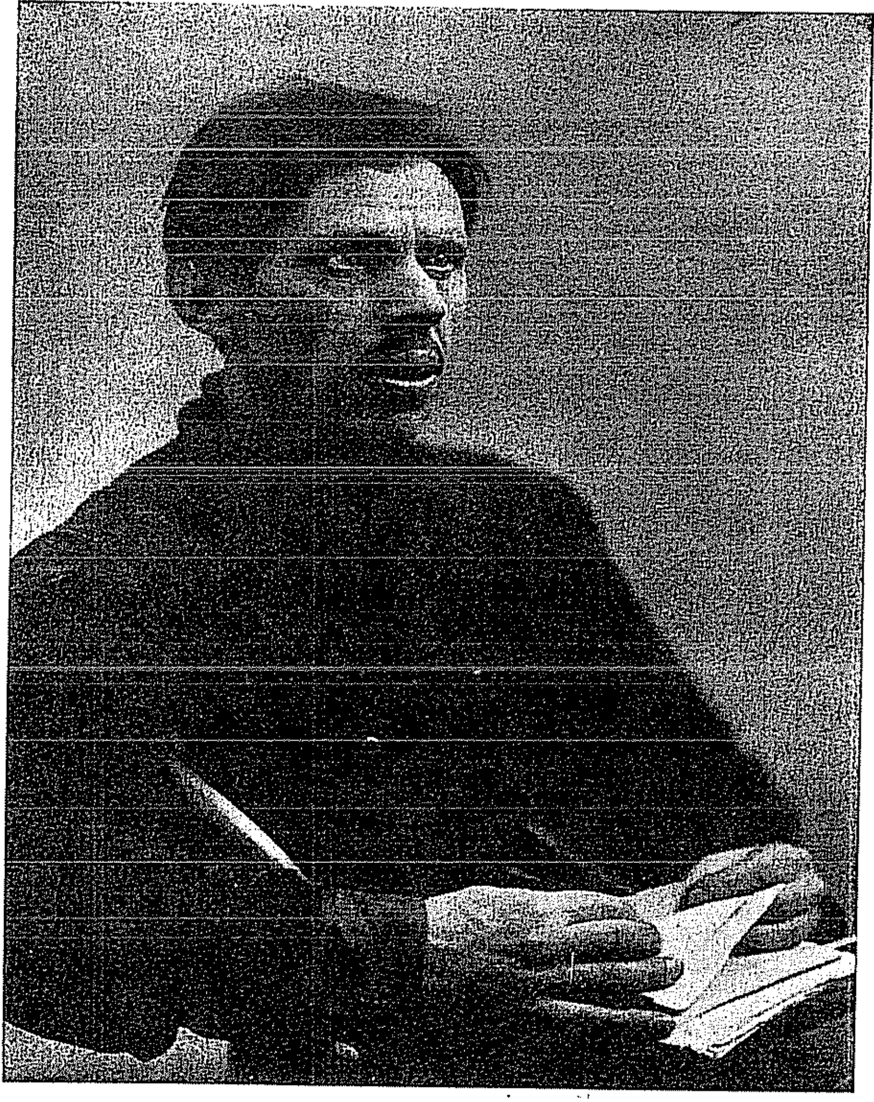
La indiscutible autoridad del maestro, sus ilimitados conocimientos de las posibilidades creadoras del actor, lo facultaban para hacer los experimentos más osados. Es cierto que él exigía mucho del actor, pero, en resumidas cuentas, estas altas exigencias ayudaban a allanar las dificultades, conduciendo a las soluciones más sencillas, más claras del problema en la encarnación de un personaje escénico.

Respeto profundamente la memoria del gran maestro, considerándome su deudor, y es por eso que me impuse la tarea de difundir sus ideas.

En mis conversaciones con nuestra juventud teatral sentí siempre en ella un agudo interés hacia todo lo que emanaba de Stanislavsky. Esto me dio la idea de escribir acerca de mis últimos encuentros con el genial maestro, de contar sus últimos hallazgos en la creación de un espectáculo y de un rol y, con esto, allanar a la generación joven, inquieta y curiosa, el camino hacia el conocimiento del método de Stanislavsky.



Una de las últimas fotografías de Stanislavsky.



Tóporkov encarnando a *Vánechka* (*Desfalco,* de Valentín Katáiev).

LOS PRIMEROS PASOS

En el curso de mi vida trabajé en dos escuelas de arte escénico; la primera fue la Escuela Teatral Imperial, adscripta al teatro Alexandrinsky en San Petersburgo (1906-1909) y la segunda — mi trabajo práctico con K. S. Stanislavsky — en el MJAT (Teatro de Arte de Moscú) (1927-1938).

Echando una mirada retrospectiva a la época de mi primera enseñanza y comparándola con la escuela de Stanislavsky, me convenzo cada vez más de que el hecho de haber completado los estudios en la escuela modelo de San Petersburgo, muy meritoria para su tiempo, no significó para mí otra cosa que un diploma oficial, mientras que mi labor al lado de Stanislavsky me abrió las puertas hacia el verdadero conocimiento de las bases mismas de nuestro arte.

Es interesante entonces consignar aquí cómo marchaban las cosas en las escuelas teatrales antes de que Stanislavsky creara su método. Esta excursión al pasado no representa una tarea difícil para mí, ya que yo mismo, tal como acabo de decir, hice el aprendizaje del oficio en una escuela anterior a "la reforma", cuando Stanislavsky apenas iniciaba sus primeras experimentaciones en la búsqueda de las bases teóricas del arte de la interpretación, en la época en que su autoridad en esta esfera no tenía aún el suficiente peso, particularmente en el medio teatral de San Petersburgo.

La máxima autoridad de la Escuela Teatral Imperial de San Petersburgo era el célebre actor del teatro Alexandrinsky, V. N. Davydov. Era un patriarca de blanca melena, una autoridad incuestionable de nuestra escuela. Los que lograban ser admitidos entre sus alumnos, se consideraban particularmente afortunados. Los alumnos lo

idolatraban, obedeciéndole ciegamente. Sus clases se distinguían por una disciplina ejemplar. En varias oportunidades pude asistir a ellas no sólo en calidad de simple espectador, sino también interviniendo junto con otros alumnos suyos en los ensayos de una obra. Todo esto me causaba en aquel entonces una profunda impresión y no podía ser de otro modo ya que las lecciones de Davydov eran a su modo muy interesantes.

Al llegar a la sala de ensayos, este respetable actor reunía alrededor suyo a sus jóvenes discípulos en una charla interesantísima sobre el teatro, recordando a los grandes intérpretes rusos, al notable trágico italiano Tomaso Salvini, a quien apreciaba mucho y sabía imitar a la perfección. Acto seguido pasaba a ensayar la obra, detallando a cada participante sus fallas y sus aciertos de interpretación; hablaba de la obra en general y de cada uno de los papeles en particular. Todas estas explicaciones resultaban claras, lógicas y convincentes. Los alumnos, entonces, se lanzaban al escenario, empezaban a ensayar, para darse cuenta inmediatamente de que todo lo que les había parecido tan sencillo, claro y fácil, les resultaba en realidad inabordable, que con su endeble técnica no podían afrontar ni la centésima parte de la tarea que les proponía el amado maestro en sus fogosos discursos y que, cuanto más elocuente estaba él, tanto más impotentes e insignificantes resultaban ellos ante sus propios ojos. Desde el escenario venían oleadas de tedio gris y desesperante. El gran maestro se dormía, arrullado por la monótona lectura de sus alumnos, que interpretaban una alegre comedia o, lleno de indignación, empezaba a regañar a todos los actores, parodiando en caricaturas demoledoras sus respectivas interpretaciones. Luego, en un arrebato juvenil, no obstante su avanzada edad y su excesiva obesidad, corría al escenario para hacer de un modo genial todos los papeles y, por fin, contento, acompañado por los aplausos de sus pichones, bajaba a la platea y se acomodaba en una butaca al mismo tiempo que decía alegremente: "¿Soy yo o Juan de los Palotes?"

Serenado y satisfecho por su propio éxito, recobraba su buen humor y terminaba la clase contando alegres historias o haciendo números de prestidigitación, arte en que se desenvolvía a la perfección. Sugería a sus alumnos que

aprendieran la prestidigitación: "¡El actor debe saber hacer todo: interpretar un papel, cantar, bailar y hacer juegos de manos!"

La seducción personal del gran artista, sus discursos inspirados y convincentes, la demostración de su maestría, la preocupación paternal por el alumnado, que se extendía más allá de los muros de la escuela, todo ello ejerció una enorme influencia sobre los futuros actores, sobre el desarrollo de sus aptitudes naturales. Las magnas tradiciones del arte realista de Schepkin, que florecieron en los escenarios de aquella época con tanto esplendor, representadas por una pléyade de notables actores en los teatros de primera línea en Moscú y San Petersburgo, se implantaban amorosamente en la Escuela teatral y, particularmente, por V. N. Davydov. Bajo la bienhechora influencia del maestro, sus pupilos adquirían un rostro artístico que los distinguía ventajosamente del tipo corriente de actores autodidactos de los teatros provinciales.

Otros pedagogos de aquella época poseían, cada uno, su manera individual, sus triquiñuelas en la enseñanza y la educación de jóvenes actores, pero todos ellos adolecían de una característica común: la falta de una base teórica sólida y de un armonioso sistema pedagógico. Todo aquello, que pretendía ser un sistema, deambulaba a tientas alrededor de lo que se concretó posteriormente en la práctica de K. S. Stanislavsky.

Es cierto que los alumnos de esas escuelas adquirían algunos principios teóricos y se compenetraban con el espíritu creador de sus preceptores, pero con todo no recibían en las aulas los conocimientos y hábitos necesarios en el campo de la técnica interpretativa que sirvieran para el desarrollo de su talento natural, preservándolos de la artesanía de baja estofa.

Pero yo estudiaba en San Petersburgo y no conocía más que a los maestros de esa ciudad. ¿Quizás en Moscú las cosas se presentaban de un modo diferente? Nunca había estado en Moscú ni presenciado las clases de los notables maestros moscovitas, tales como A. P. Lensky, M. P. Sadovsky y otros. Pero a juzgar por los comentarios de sus alumnos, quienes, por otra parte, respetaban profundamente a sus pedagogos, la enseñanza de Moscú no se diferenciaba mucho de la de San Petersburgo.

Sin duda alguna tanto Lensky como Davydov han educado una pléyade de actores que son, actualmente, el legítimo orgullo de nuestro teatro. No podía ser de otro modo. Mas el posterior desarrollo de nuestro arte escénico exigió, a su vez, un posterior perfeccionamiento del sistema pedagógico en la educación del actor. Stanislavsky logró descubrir muchos "secretos" de la técnica interpretativa que ya poseían nuestros grandes maestros, sin poder aún explicarlos claramente a sus alumnos, no obstante estar sinceramente empeñados en ello.

S. Iákovlev, actor del teatro Alexandrinsky, bajo cuya dirección me gradué en la Escuela teatral, se distinguía en cierto grado de sus colegas. Habiendo terminado la Escuela bajo la dirección de Davydov, se fue a Moscú siguiendo allí su aprendizaje con A. F. Fedótov. Al volver a San Petersburgo trajo algunas ideas sobre la enseñanza del arte dramático, nuevas para aquella época, que debieron determinar en cierta medida todo su ulterior desarrollo.

El método de enseñanza de Iákovlev, comparado con el de Davydov, era bastante más progresista, y en sus clases reinaba una atmósfera bien distinta, cosa que pude comprobar asistiendo paralelamente a las lecciones de Davydov. En una oportunidad, cuando Iákovlev tuvo que faltar a las clases por enfermedad, fue sustituido por su ex maestro Davydov. Y nosotros, la juventud teatral, aceptamos con cierta reticencia crítica su anticuado método, a pesar del respeto y veneración que nos inspiraba el gran artista.

¿En qué consistía esta tendencia progresista del método pedagógico de Iákovlev? En aquella época la declamación y hasta la melodeclamación estaban en su auge y la Escuela les pagaba su tributo. En el primer semestre del primer año los alumnos, en vez de estudiar la materia básica de su especialidad, tenían que ejercitarse en el arte de la declamación, arte sin relación directa con el del actor dramático. En aquel entonces nadie se rompía la cabeza con estas cuestiones y las tres cuartas partes del año lectivo se iban en el estudio de una materia inútil y, hasta cierta medida, dañina para nuestro arte. Sucedía a menudo que un alumno del primer año que hacía grandes progresos en la declamación, al pasar al curso de arte dramático

propiamente dicho demostraba poseer muy poca capacidad para el mismo.

Iákovlev introdujo en estas prácticas del primer año unos cambios sustanciales, dándoles una orientación más correcta y racional. Ya en su primera conferencia nos explicó la diferencia entre lo que debe ser el arte del declamador y el del actor. Él, personalmente, nunca se dedicó a la declamación, ni tenía el propósito de enseñárnosla y, si pensó en la lectura de trozos literarios, era en un plano bien diferente, como una preparación para el futuro oficio dramático o como el ejercicio-acción oral, expresando su idea en un lenguaje más actual. No me detendré ahora en la explicación de esta disciplina, ya que más adelante tendremos que volver por fuerza a ella. Mientras las prácticas de Iákovlev se desplazaban por este cauce, todo iba bien, los alumnos recibían una correcta orientación y sus primeros pasos eran firmes. Pero después de dedicar cierto tiempo a la lectura de los fragmentos, Iákovlev, de pronto, cortaba este *training* tan útil y necesario, incluso en el último término de la escuela, para colocarse en un camino pedagógico completamente falso.

Era un actor de temperamento vigoroso y de profundo sentir (sólo así veía él nuestro arte) y, abordando en sus clases el problema emocional, se mostraba particularmente exigente con sus alumnos. Pero lo que resultaba un juego fácil para el talento de Iákovlev, no lo era, ni mucho menos, para sus discípulos. Por lo visto nunca se detuvo a pensar de dónde fluye su temperamento y cómo los personajes por él creados llegan a ser dueños de un mundo tan rico en sentimientos; para su salto no necesitaba la vara: con sólo desear expresar algo lo lograba en seguida. Algo completamente distinto sucedía con sus veinte alumnos, cada uno con sus rasgos individuales, su temperamento, su carácter, sus hábitos bien diferenciados. Iákovlev desconocía aún los intrincados caminos circundantes que conducen al actor hacia los sentimientos auténticos, hacia el temperamento vivo y genuinamente orgánico; no conocía las "entradas" de acceso a la deseada meta, "entradas" que posteriormente encontró Stanislavsky.

De modo que después de haber conducido la enseñanza por buen camino durante el primer semestre, Iákovlev se desviaba hacia la senda "prohibida", que lleva a la coacción

del sentimiento. Al terminar con la lectura de los fragmentos literarios de carácter descriptivo, Iákovlev imponía a sus alumnos obras o monólogos de marcado contenido emocional, tales como, por ejemplo, "A la muerte del poeta", de Lérmontov; el monólogo final de Chatsky ("La desgracia de ser inteligente") de Griboiédov; el monólogo del Falso Demetrio ("Boris Godunov"), de Pushkin y otros trozos por el estilo, limitando su misión pedagógica, en estas ocasiones, a exigir del alumno mucho temperamento y mucho "sentimiento". Al no obtener el resultado deseado, calificaba el desempeño de "monótona cantilena". No nos prestaba ayuda efectiva de ninguna índole y no admitía explicación ni justificación alguna.

—Señor Iákovlev, hoy no estoy inspirado. No consigo sentir nada...

—No me importa — contestaba el maestro —. Los sentimientos tienen que estar presentes... Lea este poema llorando.

—Pero, ¡si no puedo llorar, no tengo lágrimas!

—Alquílelas a Vólkov-Semiónov. (Así se llamaba la biblioteca teatral circulante que prestaba los textos de las obras.)

Iákovlev no dudaba ni un instante de que el actor debía poseer un temperamento, debía sentir y, si ello le fallara en un momento dado, debía tratar de evocar dentro de sí mismo los efectos deseados, repitiendo y volviendo a repetir el monólogo, la escena o el poema malogrados. Inclusive echaba mano de un método especial para sugestionar al actor: golpear el piso con el pie durante el ensayo para animar al alumno sin interrumpirlo, cuando, en realidad, hubiera resultado mucho más correcto y eficaz interrumpir al intérprete, empeñado en "desgarrar las pasiones", tranquilizarlo y llevarlo a la idea de la imagen buscada, a la evocación de la misma, además de otros elementos de la técnica escénica, utilizados por Stanislavsky para provocar en el alumno el estado anímico auténtico y vivo.

Marchando por el camino que les enseñaba Iákovlev, sus crédulos alumnos se ejercitaban colectiva o individualmente en el desarrollo de su temperamento, recitando como poseídos toda clase de trilladas frases de tinte heroico: "¡Tú eres mi testigo, Dios Todopoderoso!" — "¡Él está aquí, simuladora!" — "¡No, esto rebasa todos los límites!" — "¡Mientes, rabino!", y otras por el estilo. Al pronunciar estas frases los jóvenes actores, desgraciadamente, no veían con su "ojo interior" las imágenes que ellas sugerían, sino a su ídolo, maestro Iákovlev, en la inspirada actitud golpeando el piso con el pie.

A una de sus alumnas predilectas, dotada de cualidades excepcionales para papeles heroicos, Iákovlev la obligó a recitar el monólogo de Juana de Arco en todas las clases de los tres años del curso teatral, creyendo poder despertar de este modo su temperamento heroico. Pero ni sus brillantes relatos sobre el desempeño de la Iermólova en este papel, sobre su manera de recitar este monólogo, ni los interminables y cada vez más enérgicos golpes de su pie en el piso, pudieron ayudar a la muchacha. El temperamento de la joven actriz no llegó a aflorar, y si alguna vez se vio su destello ello sucedió no gracias al método de Iákovlev, sino más bien a pesar de él y resultaba harto imposible fijar la eclosión del sentimiento que desaparecía tan repentinamente como aparecía. Para ello era menester conocer algunos caminos hacia el auténtico sentir. Y, desgraciadamente, Iákovlev los desconocía.

En la etapa de sus clases sobre el escenario, es decir, en la elaboración del espectáculo, Iákovlev volvía a errar entre los métodos demostrativos: cómo había que hacer tal o cual papel o escena. Mantuvo este sano principio incólume. En los tres años del curso jamás subió a las tablas para una demostración tal como lo solía hacer su maestro Davydov. Por otra parte, también comprendía, de un modo vago, por cierto, el significado de las acciones físicas simples en el escenario y guiaba nuestra atención hacia ellas sin presentir empero que allí estaba el embrión del futuro método.

"Ya que ustedes interpretan la vida real, cualquier cosa que hagan en el escenario, tomar té, mondar papas, etcétera, lo deben hacer con un realismo absoluto", solía decirnos.

Tampoco se puede reprochar a Iákovlev haber obligado a sus discípulos a buscar exclusivamente el resultado final, es decir, la imagen exterior del personaje, en vez de llevarlos al camino verdadero, indicado por Stanislavsky: partir de su propia esencia humana, de su sentir íntimo y de su

exteriorización, condicionada por las exigencias de la obra.

Todo esto estaba muy bien en teoría, pero... en la práctica, toda la intención valiosa resultaba anulada por otros procedimientos pedagógicos equivocados que Iákovlev aplicaba paralelamente. Partiendo de principios correctos y hasta aplicándolos en cierta medida, en la práctica se contradecía, admitiendo en su labor un utilitarismo excesivo:

"Los estoy preparando para la carrera de actor... La mayoría de ustedes se verá obligada a trabajar en los teatros del interior. Tendrán que aprender los papeles en un par de ensayos. Tienen que estar preparados para ello. Por eso la práctica importa por encima de todo. Vamos a preparar un espectáculo en la Escuela en dos semanas. Al terminar el estudio ustedes tendrán un repertorio y el hábito de trabajo."

¿Qué clase de hábito? El necesario para el oficio. Pero, desde cierto punto de vista, Iákovlev tenía razón. La situación de los teatros provinciales exigía actores con un vasto repertorio, acostumbrados a un ritmo rápido de trabajo y capaces de adaptarse fácilmente a cualquier condición. Pues eran muy pocos los afortunados entre los egresados de la Escuela que lograban ubicarse en un buen teatro metropolitano.

El curso de estudio del arte interpretativo duraba tres años, que se consideraban más que suficientes para la preparación de los jóvenes actores. Se esperaba que adquiriesen su posterior perfeccionamiento en los escenarios profesionales. Un conocimiento relativamente limitado de la técnica interpretativa determinaba este punto de vista.

Debo advertir, empero, que mencionando las deficiencias de la vieja enseñanza teatral, de ningún modo quiero poner en tela de juicio la gran importancia que tuvo la escuela teatral de aquella época en el desarrollo de nuestra cultura escénica, ni menos aún denigrar a sus maestros, prominentes artistas, todos ellos, del teatro ruso. Tanto V. N. Davydov, como I. M. Iúriev, A. R. Petrovsky, I. E. Ozarovsky, A. A. Sanin y, finalmente, mi maestro S. I. Iákovlev, contribuían, cada uno a su modo, a la gran tarea de la educación del actor.

Todos ellos reconocían la importancia de la escuela

teatral, la querían, sacrificándole desinteresadamente su tiempo y sus fuerzas, y sin encontrar para su obra apoyo moral entre los colegas que consideraban a la escuela como un hecho negativo. Sólo quería señalar —y lo hice con toda la intención— las insuficiencias de aquellos métodos pedagógicos, vistos desde la perspectiva de los conocimientos actuales para poder valorar con más exactitud el enorme salto hacia adelante efectuado por el genio de Stanislavsky en sus búsquedas, usando como trampolín la rica experiencia de los mejores representantes del arte teatral realista ruso.

También la dirección teatral de aquel tiempo hacía sus primeras y tímidas tentativas de evolucionar desde la simple tarea administrativa hasta la obra de creación artística.

En sus memorias Iúriev menciona un caso bien típico: al ensayar con el elenco del teatro Alexandrinsky la pieza "El corazón ardiente" de Ostrovsky, V. N. Davydov se tomó la libertad de violar las tradiciones establecidas, interrumpiendo la habitual marcha de los ensayos para trabajar una escena determinada, protagonizada por uno de sus alumnos. La escena no salía y Davydov, buscando el resultado deseado, insistía en que se repitiera varias veces, provocando indignadas protestas entre los integrantes del elenco. "Esto no es una escuela" —le dijeron lisa y llanamente—. ¡Y pensar que de este modo se reaccionó frente a un actor que era la autoridad máxima dentro del teatro y el orgullo del teatro ruso! Pues, ¿qué posibilidades le quedaban a un simple mortal, metido a director entre tamaña multitud de genios?

Más o menos en esta época empezaron a circular rumores referentes a las "excentricidades" de un tal Stanislavsky, director del Teatro de Arte. Estos rumores eran poco claros y bastante contradictorios. Según algunos, resultaba que Stanislavsky convertía a los actores en unos títeres que ejecutaban fielmente su despótica voluntad, o en unos monos amaestrados, obedientes en todo a su adiestrador; otros, en cambio, afirmaban que en los ensayos Stanislavsky exigía del actor improvisaciones, sin siquiera ayudarle con una puesta en escena concreta, ni con ningún otro elemento de la habitual práctica de ensayo. De pronto se difundió un rumor "absolutamente inverosímil" según el cual Stanislavsky, trabajando con el actor I. M. Urálov

sobre el papel del alcalde en el "Inspector" de Gogol, lo obligaba a ensayar la escena "El alcalde en el mercado", que no existía no sólo en la obra, sino ni siquiera como esbozo hecho por el autor en ninguna de sus variantes borradores.

Los actores del Teatro de Arte, en sus apariciones esporádicas entre los actores de otros teatros, ya en aquel entonces hacían gala de su particular gusto, de su comprensión del arte escénico, empleaban una especial terminología del oficio teatral, y ponían en práctica especiales métodos para abordar la elaboración de un papel. Las "extravagancias" de Stanislavsky, como todo elemento novedoso y audaz, tendiente a romper con las viejas tradiciones teatrales, provocaban una tenaz resistencia por parte de los corifeos del teatro Alexandrinsky.

Recuerdo un interesante episodio. Urálov dejó el Teatro de Arte para integrar el elenco del teatro Alexandrinsky en San Petersburgo. Como en Moscú había interpretado el papel del alcalde del "Inspector", en el teatro mencionado le tocó doblar el papel con Davydov. Cierta vez, en un intervalo del ensayo, Urálov se dirigió a éste por una cuestión relacionada con la interpretación, surgiendo entre ambos el siguiente diálogo:

—Dígame, señor Davydov, ¿cómo "sale" usted a ver a los funcionarios en la primera escena del "Inspector"?

—¿Qué quiere decir este "cómo"? —preguntó Davydov, como si no entendiera la intención de la pregunta.

—Me refiero al estado de ánimo, al propósito... Nosotros, por ejemplo, entendíamos que el alcalde sale... (aquí siguieron largas explicaciones de diferentes problemas, circunstancias, propuestas, etc.).

Durante algunos momentos Davydov lo escuchó con cierta atención, dominando la ira y el desprecio e interrumpiéndolo finalmente con esta sarcástica sentencia:

—No sé "con qué ni cómo" salen en su Teatro de Arte, pero yo salgo al escenario imperial a interpretar a Gogol y salgo YO, ¡Vladímir Nikoláievich Davydov y no un Juan de los Palotes!

Y dándole la espalda puso fin a la entrevista.

Desde luego, esto fue dicho en un arrebato de irritación contra los "sabios" que pretendían sobrepasar en inteligencia al afamado maestro Davydov, reconocido por

todo el mundo no sólo como un talento incuestionable, sino también como un artista con criterio propio en cuestiones de arte, capaz de analizar a fondo un papel y crear imágenes escénicas magníficas en su cumplimiento. Y, en efecto, en su aparición en la primera escena de "Inspector" no se advertía ni por asomo la arbitrariedad puesta de manifiesto en su conversación con Urálov. Todo lo contrario, en esta escena Davydov asombra con la lógica sutil y extraordinariamente expresiva de su conducta, conducta de un funcionario alarmado y preocupado por los disgustos de orden administrativo. Bastaba verlo una sola vez en este papel, para darse cuenta "con qué" salía al escenario el alcalde. Pero era un secreto para todos qué caminos escogía el gran artista para llegar a estos resultados tan brillantes. Precisamente estos secretos se propuso descubrir Stanislavsky, el futuro reformador del arte escénico, usando toda su sagacidad e inteligencia.

Los rumores que sobre el trabajo de Stanislavsky en el Teatro de Arte de Moscú llegaban a San Petersburgo, en un principio nos interesaron, a mí, y a muchos otros, sólo por su carácter inusitado y, hasta diría, pintoresco. Pero, poco a poco, analizando los postulados que Stanislavsky esgrimía en su labor, sentí que todo esto podía contener la semilla de la verdad. Pronto tuve la ocasión de ver, por primera vez en mi vida, unos espectáculos del Teatro de Arte de visita en San Petersburgo, y la calidad de éstos, particularmente la del "Jardín de los cerezos" de Chéjov (que se estaba dando simultáneamente en el teatro Alesandrinsky), acabaron por convencerme. Me sentí cautivado por este arte extraordinario que, por contraste, me hizo ver con mayor claridad lo arcaico de muchas de las tradiciones en mi antiguo ídolo —el teatro Alexandrinsky—. Reunidos en un único y poderoso puño en el espectáculo de "Jardín de los cerezos", los mejores representantes del escenario imperial (Davydov, Ralmátov, Varlámov, la Michúrina y Iákovlev) no pudieron competir con el armonioso conjunto de sus colegas moscovitas, que no ostentaban nombres tan brillantes, pero, en cambio, estaban dirigidos por la única voluntad de un *regisseur* innovador.

Este espectáculo definió mi destino. No pensaba en otra cosa que en el teatro nuevo, en el arte nuevo. Busqué

alguna posibilidad de acercarme a K. S. Stanislavsky. Mi anhelo se cumplió sólo veinte años más tarde. Este lapso no fue del todo estéril. Trabajé mucho tiempo en los teatros metropolitanos, como también en los del interior, hice muchos papeles, adquirí una amplia experiencia, coseché éxitos, principalmente en el último período de mi trabajo antes de incorporarme al MJAT, en el teatro Korsh, aprendí muchas cosas en mis encuentros con actores y directores talentosos y experimentados. Todo esto de por sí podría servir de material para mis memorias, pero lo soslayo para pasar al tema de este libro.

MI INGRESO AL MJAT Y EL PRIMER TRABAJO CON K. S. STANISLAVSKY

(DESFALCO)

La educación del actor en el espíritu vanguardista de la técnica del MJAT requería una labor larga y tenaz, a la par que una cuidadosa protección del educando contra las perniciosas influencias externas, y por eso eran excepcionalísimos, en la práctica del teatro, los casos en que se invitaba a los actores "de afuera". Los actores, según la expresión de Stanislavsky, tenían que "ser cultivados" entre las cuatro paredes del teatro. La invitación con que me había distinguido el Teatro de Arte fue una de aquellas excepciones que, sólo raras veces y debido a circunstancias especiales, hacían sus directores. Tal como dije, entré a formar parte del grupo del MJAT teniendo en mi haber una experiencia de casi veinte años de trabajo escénico. Hasta aquel entonces Stanislavsky no me conocía personalmente, ni me había visto actuar nunca en un escenario, decidiéndose a invitarme a formar parte del Teatro sólo y exclusivamente gracias a las insistentes recomendaciones de las personas que en aquel entonces compartían con él la responsabilidad de la dirección teatral, y cuya opinión le merecían debida confianza. Pero, con todo, la solución definitiva de esta cuestión se dilató por largo tiempo, ya que Stanislavsky atribuía una gran importancia al hecho de aceptar un elemento nuevo en el elenco estable. Las primeras noticias sobre la inminente invitación que me haría MJAT llegaron a mí aproximadamente con dos años de antelación a mi efectivo ingreso en el mismo. Stanislavsky analizó la cuestión desde todos los puntos de vista posibles, requiriendo en diversos ambientes y a muchas personas exhaustivos informes míos, no sólo referentes a mí como actor, sino también como persona, hombre de hogar, activista, etc. Y cuando, finalmente, tuvo lugar nuestro primer encuentro en el despacho teatral (durante

el cual los dos nos sentimos tan excitados, que en la confusión del primer momento por poco nos sentamos en la misma silla), sentí sobre mí su mirada penetrante, la mirada de un coleccionista que está a punto de adquirir una pieza nueva para su colección y temeroso de equivocarse en la elección final.

Los problemas de la asimilación y de la implantación de la nueva técnica interpretativa preocupaban hasta tal punto a Stanislavsky, que tendían a prevalecer sobre todas las demás cuestiones teatrales, principalmente en los últimos años de su vida. Evidentemente por esta causa le atraía tanto el encuentro con un actor de otro teatro y la tentativa de reeducarlo de acuerdo con su método. Por mi parte también yo, que hacía tiempo ansiaba conocer personalmente al gran maestro, estaba ávido de absorber de primera fuente todas aquellas innovaciones maravillosas en el arte escénico — poco claras aún para la mayoría —, que eran la comidilla de todo el ambiente teatral. Justamente en estas circunstancias tuve el primer contacto con Stanislavsky en una labor que habría de proseguir con un constante interés recíproco entre el maestro y su alumno.

Después de nuestro primer encuentro, sobre el cual nada más puedo agregar, tuvo lugar mi segunda entrevista con Stanislavsky, en el gabinete de trabajo de su departamento (en el pasaje Leóntievsky), es decir, en el preciso sitio donde tanto yo como muchos otros actores que tuvieron la suerte de franquear su umbral, experimentarían, en el correr de los años, tanta alegría, emoción, miedo, desesperación y esperanza.

Esta mi segunda entrevista fué bastante prolongada, unas tres o cuatro horas, y se desarrolló en un grato ambiente hogareño, a todas luces minuciosamente preparado de antemano, especialmente para el encuentro y la plática conmigo: en la mesa, cubierta con un mantel, había numerosas fuentes con nueces, golosinas y fruta, con las que Stanislavsky me hacía los honores. Desde luego, la conversación giraba alrededor de temas teatrales. Me interrogaba insistentemente sobre mis gustos. ¿Cuál de los papeles, interpretados por mí, prefería yo y por qué? ¿Qué papel me hubiera gustado hacer? ¿Qué obra del repertorio del MJAT, o de cualquier otro teatro me interesaba en particular? En una palabra, toda una serie de preguntas que,

actualmente y siguiendo su ejemplo, hacen los directores al admitir en su elenco a un actor nuevo. Pero en aquel entonces eso constituía una novedad, y a mí me impresionaron mucho, tanto las preguntas en sí como su enorme cantidad y la insistencia con la cual Stanislavsky exigía de mí las respuestas exhaustivas. Las escuchaba con especial atención haciéndome observaciones cuando mis conceptos chocaban con los de él.

La conversación resultó interesante e instructiva en extremo. Desgraciadamente la emoción que me embargaba en el momento me impidió tomar nota detallada de la misma, inmediatamente después; y ahora que ya han transcurrido tantos años, sería difícil reconstruirla en sus pormenores sin incurrir en inexactitudes. Por eso los omito. Diré tan sólo que todo el comportamiento de Stanislavsky durante esta visita me sorprendió sobremanera. En primer lugar asombraba su ilimitado interés por todo lo concerniente al teatro. En este campo no existía para él detalle, por insignificante que fuera, que no mereciera su atención. Yo sentía claramente su tensa reacción ante cada una de mis respuestas, ante cada una de mis frases, a pesar de su evidente intención de disimularla, tratando de dar a nuestra conversación el carácter neutral de una simple charla amistosa. Mas no siempre lo lograba. Cuando comenté favorablemente cierta puesta en escena de uno de los teatros moscovitas, gran éxito de público (sabía que Stanislavsky la había visto), lo vi de pronto tan horrorizado, que me detuve en la mitad de la frase. Sólo años más tarde me di cuenta de lo inoportuno que había sido mi elogio.

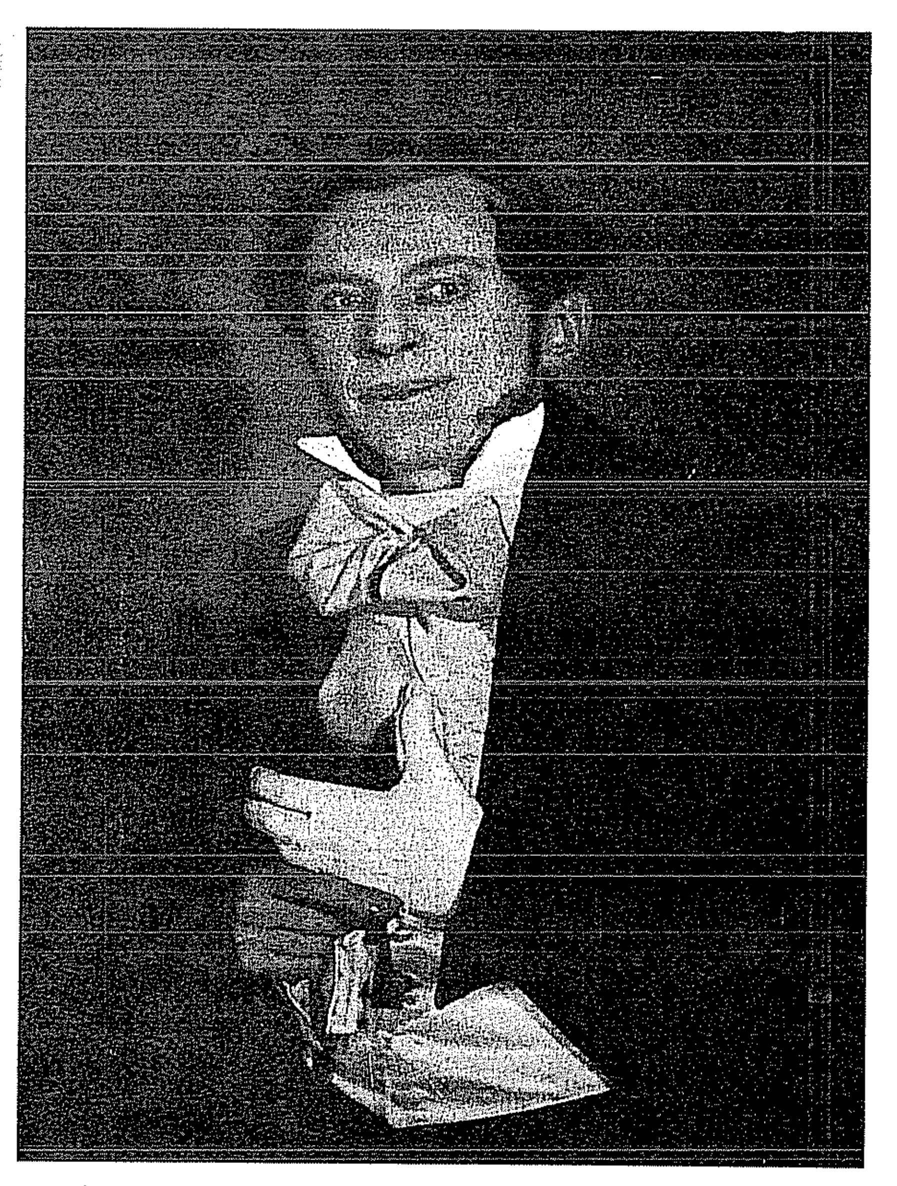
Stanislavsky fulminó al teatro de marras y a su director, desenmascarando, entre iracundo y sarcástico, la falsedad del principio mismo con que fue resuelto el espectáculo y, al final, e inesperadamente para mí, representó con un solo gesto, sumamente expresivo por cierto, toda la esencia de aquella puesta en escena. No pude contener la risa y, con ello, al parecer logré tranquilizarlo algo.

Nuestra conversación volvió a su cauce tranquilo e interesante. Recuerdo que Stanislavsky me hizo una pregunta. Un llamado telefónico no me dio tiempo de contestarle. Se disculpó y, sin haber escuchado mi respuesta, fue a atender el teléfono que se encontraba en la habitación contigua. Llamaban del teatro. Pude escuchar con

bastante claridad toda esta conversación. Giraba alrededor de un problema completamente secundario de la rutina teatral, pero Stanislavsky, no conforme con el asentimiento de su interlocutor, trató durante una hora larga de que éste aceptara la solución del problema no automáticamente, sino como una cuestión de principios. Quería inculcarle determinados principios para la solución de problemas análogos, si volvieran a presentársele en el futuro. Stanislavsky estaba tan alterado por esta conversación que, al reunirse conmigo, por un rato me miraba con enojo, como si yo fuera su interlocutor telefónico y, cuando yo intenté tímidamente contestar la pregunta que me había formulado hacía una hora, sin dejarme terminar la frase bramó con ira: ¡qué esperanza!, pero se dominó poco a poco, se fue serenando y así pudimos proseguir nuestra plática. Temiendo abusar de su amabilidad, hice varias tentativas de retirarme, pero no me dejaba ir. Mas a todo le llega su fin. Stanislavsky me acompañó por el corredor hasta la puerta de salida, despidiéndome de un modo singularmente atento y afable.

El trato de Stanislavsky, sus profundos y agudos conceptos acerca del arte y su ilimitada devoción al teatro, me hicieron una impresión que hoy me sería difícil definir, pero, de cualquier manera, fue la más fuerte de todas las que hube de experimentar en todo el transcurso de mi vida teatral. El clima creador que Stanislavsky supo implantar, el carácter y el régimen del trabajo, las relaciones mutuas entre todos los colaboradores del teatro que pude observar por primera vez en mi vida, robustecieron aún más esta impresión y, de pronto, como nunca anteriormente, sentí la importancia del suceso. Comprendí que me hallaba en el umbral de algo nuevo, desconocido y excitante; que no era simplemente el paso de un teatro a otro, sino algo mucho más importante.

Mi *debut* en la vida creadora del teatro se hizo con buena fortuna. Estaban por mostrar a Stanislavsky uno de los primeros ensayos de "Desfalco" de Valentín Katáiev. Quedaban pocos días hasta este espectáculo de muestra, pero aún faltaba un intérprete para un papel episódico. El director del espectáculo, Sudakov, me lo ofreció a mí. Era un papel característico-cómico y el hecho de tener que prepararlo en un par de días no me amilanó: estaba



Toporkov encarnando a *Chíchikov* (*Almas muertas*, de Nicolás Gogol).



Toporkov en *Chíchikov* y Kédrov en *Manilov* (*Almas muertas*, primer acto, escena tercera).

acostumbrado a tales trances. Mi *debut* en este papel ante Stanislavsky fue tan feliz que él decidió confiarme uno de los papeles principales de la obra, la del cajero Vánechka (Juancito), que estuvo ensayando el actor Jmelóv, quedándose éste con el rol que me estaba asignado. Fue una demostración rotunda de que Stanislavsky me aprobaba. Me sentí transportado al séptimo cielo. Estaba seguro de que ante mí se abría un camino fácil y llano, y de que el miedo a las dificultades del arte del MJAT no era más que un mito nacido en mi imaginación. Y, hénos aquí, en otoño, después de las vacaciones de verano, reanudando los ensayos de "Desfalco". Yo, ya en el papel del cajero Vánechka.

La obra, adaptación de la novela homónima, era, en su esencia dramática, fofa, inconsistente, pareciendo más bien una revista: el contador Filip Stepánovich y el cajero Vánechka despilfarran circunstancialmente una pequeña suma de dinero, y luego, según el dicho: ya que estamos en el baile..., se van hundiendo cada vez más en otras aventuras y nuevos desfalcos. Habiendo despilfarrado todo el dinero que les había sido confiado, no tienen más remedio que volver a la casa y hacer ante las autoridades pertinentes la denuncia de su delito. En el transcurso de la obra los dos malversadores pasan por agudas situaciones tanto cómicas como dramáticas que brindan al autor un abundante y valioso material.

Según la clásica terminología teatral, el papel de Vánechka es el de un "simplote", género para el cual me destinaban ya en la Escuela teatral. Me puse a trabajar con gran ahínco, pero este papel distaba mucho de ser aquel rol episódico que había preparado yo mismo para mi feliz *debut*. El papel de Vánechka atraviesa toda la obra, está ligado a muchos de sus personajes y se entrelaza, por así decir, con todo el elenco y con el estilo de todo el espectáculo. Llegó el momento de los escollos. Nadie podría afirmar que trabajando en el teatro Korsh, el estilo de mi labor escénica difería mucho del espíritu del MJAT. Todo lo contrario; precisamente mi afinidad con el Teatro de Arte fue la causa de que fuera invitado a este teatro. Con todo, cuando fue necesario ponerse a tono con el director y con los intérpretes, lógicamente empezaron a surgir dificultades y asperezas. Por mi parte hubo incluso

tentativas de rechazar el papel. Pero poco a poco el trabajo parecía haber vuelto a su normal cauce y la obra volvió a ser preparada para una demostración a Stanislavsky y, finalmente, llegó el día de la prueba.

El examen de nuestra labor no se efectuaba en el escenario, sino en el *foyer* del teatro. Esto sí que era una novedad para mí: los espectadores, y ¡qué espectadores!, estaban a un paso de nosotros. Los actores interpretaban escena tras escena entre unos decorados improvisados que marcaban aproximadamente la verdadera puesta en escena. La interpretación misma tenía carácter de un esbozo. Lo que se mostraba era, más bien, la línea general del papel y no su interpretación cabal. Todo esto era para mí una cosa desusada, pero, con todo, vencí los obstáculos y salí bastante bien parado también en este mi *debut*. Stanislavsky aprobó mi actuación y, en general, estaba contento con la prueba. Yo supuse, entonces, que el estreno de la obra era cuestión de días, y, de cualquier modo, estaba seguro de haber superado las principales dificultades, y de que el camino hacia las candilejas del MJAT y sus espectadores estaba libre. Lo único que quedaba era darle al papel cierto lustre. Pero éste vendría en el contacto directo con el público. ¡Qué errado estuve en mis cálculos! Sólo desde este momento entraba a tallar Stanislavsky, empezaba la labor seria y tenaz, y todo lo anterior no pasaba de una preparación en borrador.

El trabajo de Stanislavsky para el montaje de la obra citada fue extraordinariamente tenso, nervioso. Era evidente que el espectáculo no se lograba. Los autores se veían en figurillas. Hasta los componentes estables del MJAT, gente experimentada y sufrida, no las tenían todas consigo. Tanto más para un novato que, por añadidura, se sentía particularmente observado, cada ensayo era una especie de calvario. Pero todo este suplicio tenía su recompensa en las cosas que, por primera vez en mi vida, me tocaba en suerte observar, en aquellos milagros que se sucedían ante mi asombrada mirada, y de los cuales no tenía anteriormente ninguna idea. De cada ensayo volvía enriquecido a la vez que descorazonado. Estaba desorientado y trabado por la nueva terminología escénica, por el nuevo y desacostumbrado método de trabajo; yo, un actor

experimentado, tenía la sensación de estar "pisando huevos". ¿Dónde fue a parar todo?

Los primeros ensayos con Stanislavsky se efectuaban en la sala, llamada O. C. — abreviatura de "Ópera Cómica" —. En una época esta sala había sido reservada para los ensayos de "La hija de madame Angot", bajo la dirección de Vl. I. Nemiróvich-Dánchenko. Este nombre se había conservado hasta entonces. Los ensayos se efectuaban alrededor de una mesa, "a la italiana", sin decorados. Stanislavsky conversaba con nosotros, probaba de ensayar alguna que otra escena, nos hacía preguntas, daba ciertas explicaciones. ¡A propósito! La cuestión de los ensayos "a la italiana", que eran una innovación del MJAT, en diferentes ocasiones fue reconsiderada por el mismo Stanislavsky, aunque en principio nunca negara la necesidad y la utilidad de los mismos.

En los teatros de viejo cuño, tanto en la provincia como en la capital, sólo la primera lectura de la obra se efectuaba, papel en mano, alrededor de una mesa, para verificar el texto, hacer las necesarias tachaduras, etc. Esto, en aquel entonces, ni siquiera se llamaba ensayo, sino simplemente lectura. Al día siguiente de la lectura los actores subían al escenario y, cada uno con su cuaderno, ensayaban la obra, desde el principio hasta el final. Ya en los primeros ensayos se armaban los decorados y los actores trataban de ir acostumbrándose a ellos, después se ensayaba "sin cuaderno", buscando cada uno por separado el "justo tono" de su papel; a esto seguía el ensayo general con los intérpretes vestidos y caracterizados y, finalmente, se presentaba el espectáculo en la medida de las posibilidades y bajo la responsabilidad y riesgo de cada uno de los actores.

Era lógico que los directores del Teatro de Arte, enfocando los problemas teatrales de una manera más compleja, hubieran encontrado formas más perfectas de ensayo y una de ellas era, precisamente, el ensayo "a la italiana", durante el cual los futuros intérpretes, guiados por el director, analizaban meticulosamente todos los eslabones de la obra, buscando inclusive la manera de interpretarla parcialmente. Stanislavsky me propuso que interpretara una de mis partes. Ubicado en un ambiente desusado para un ensayo, privado del salvador apoyo del decorado, cara a cara con el mismo Stanislavsky, al principio me vi completamente perdido, pero, gracias a mi experiencia de actor,

pronto recuperé mi aplomo y así pude volver al "justo tono" que había elaborado en los ensayos anteriores. En líneas generales me desempeñé aproximadamente igual que en la primera demostración, pero contrariamente al efecto esperado, no encontré en la mirada de Stanislavsky ningún rastro de aprobación a mi desempeño. Después de haber visto la escena y tras un breve silencio, carraspeó y me dijo con una amable sonrisa:

—Perdóneme, Toporkov, pero esto fue "un tonito"...

—¿Cómo?

—Que se trabajó usted "un tonito" para hacer este papel.

No comprendí nada. Claro que era "un tonito", pero ¿qué había de malo en él? Era fruto de una búsqueda larga y penosa. Y, finalmente, él mismo había aprobado mi trabajo en la presentación. ¿Qué había pasado, entonces? Confesé que no había comprendido nada de lo que él estaba diciendo. Stanislavsky me explicó que el elemento valioso de nuestra labor creadora es la capacidad de encontrar en cada papel y, antes que ninguna otra cosa, al hombre vivo, encontrarse a sí mismo.

—Su desempeño está trabado de antemano por una idea preconcebida, que no le permite la percepción viva y orgánica de las cosas que suceden alrededor suyo. Usted representa un papel y no a un personaje viviente.

—Está bien, ¿pero cómo...?

—Cuénteme qué es lo que tiene en la caja...

—No lo entiendo...

—Usted es cajero, luego, ¿qué es lo que hay en su caja?

—Dinero, supongo...

—Dinero, claro está. Pero, ¿y qué más? Quiero detalles. Usted dice dinero. Pongamos, ¿pero cuánto? ¿Qué clase de dinero? ¿Cómo lo guarda? ¿Dónde lo tiene? ¿Qué clase de mesa, qué silla tiene en su compartimiento, cuántas lamparitas...? En general, cuénteme detalladamente acerca de todas las cosas que lo rodean.

Me quedé pensando un rato largo. El maestro esperó pacientemente mi respuesta. Finalmente tuve que confesar que no podía contestar a ninguna de sus preguntas y, por otra parte, no entendía bien de qué me serviría saber todo esto. Soslayando mi última observación, me sugirió que de cualquier modo pensara y tratara de contestarle una de sus preguntas. Yo seguía callado.

—Ya lo ve, usted desconoce lo más esencial de su héroe: su rutina diaria. Cuáles son sus intereses, cuáles son sus cuitas...

"Aquí lo tenemos al cajero Vánechka. Es un hombre joven, simpático y modesto. Está en su puesto de cajero. Es su *sancta sanctorum*. Es lo mejor de su vida. Todo lo concerniente a este lugar es objeto de su constante preocupación: la limpieza del local y el orden en que están dispuestos todos los objetos de su manipuleo cotidiano, desde la gran caja fuerte hasta el simpático lápiz azul-rojo al cual le había puesto el nombre de Konstantín Sídorovich, considerándolo su mejor amigote, y la bombita eléctrica, mantenida por él con tal limpieza, que resulta la fuente de luz más brillante en toda la contaduría. Todo esto es el orgullo de Vánechka. Las cerraduras de la caja fuerte están untadas con grasa y funcionan sin ruido y sin tardanza. El agradable chasquido que producen al abrirse y al cerrarse brinda a Vánechka un verdadero goce estético. Lo escucha como quien escuchara una bella música. Los paquetes de billetes están colocados en los estantes de la caja con ejemplar orden. Hay mucho dinero aquí: centenares de miles. Y Vánechka sabe siempre con exactitud qué cantidad de dinero hay en la caja. El solo proceso del aumento o de la disminución del caudal de la caja, lo emociona. La entrega del dinero, la colocación de una tilde en la planilla de pagos son para él un acto ritual y una creación. Cuando por falta de caudales no se pueden efectuar los pagos, vive esta tragedia junto con los que vienen a cobrar. Vánechka no tiene nunca errores de cuentas; su minuciosidad en este sentido es proverbial. No obstante su juventud y modestia es una especie de celebridad en el mundo de la contaduría y nada aprecia tanto como esta fama. El contador en jefe lo aprecia. A su vez Vánechka lo adora, como un soldado raso puede adorar a un gran capitán. El menor desequilibrio en este mundo de Vánechka constituye para él un acontecimiento que lo conmueve profundamente. ¿Qué sucedería (¡Dios no lo permita!) si de la mesa desapareciera su Konstantín Sídorovich? ¿O si las moscas ensuciaran la bombita? ¿O si un cliente pusiera su firma en el renglón de la planilla que no le correspondiera? Todo esto constituye la clase de disgustos que sirven a Vánechka de tema inagotable

para sus conversaciones en las horas libres. Se horroriza al sólo pensar en la posibilidad de un error en las cuentas o que en un paquete falten unos billetes. Casos de esta índole nunca hubo en la vida de Vánechka. Sólo podían figurar en una de sus pesadillas.

"Imagínese ahora la compleja gama de sentimientos de Vánechka, cuando él, gracias a la confluencia de quien sabe qué endiabladas circunstancias, despierta, después de la inconsciencia de una borrachera, en el camarote de un vagón de lujo en un tren, camino a Leningrado, y descubre un desfalco de un decena de miles de rublos; al contador en jefe, frente a él, durmiendo el pesado sueño de borracho, y a una muchacha de dudoso aspecto, acostada en la cama alta del camarote.

"¡Qué infernal pesadilla, qué monstruoso derrumbe del maravilloso mundo de Vánechka, qué tragedia en su vida! Pero usted no ha creado este mundo, no lo ha sentido íntimamente, ni ha tratado de encarnarlo en el escenario. No importa que el autor no nos lo muestre, mas usted, estando en su cuchitril durante la función, con la ventanilla cerrada, cuando nadie lo ve, o, incluso, antes de que empiece el ensayo: ¿trató de vivir físicamente todas las minúsculas peripecias de la vida de su héroe, por ejemplo, sacudir la tierra, limpiar la bombita, ordenar el dinero, sacarle la punta al lápiz, etcétera? No, no lo ha hecho, y en el mejor de los casos ensayaba la inflexión de la voz con que dirá su primera frase, cuando se abra su ventanilla y empiece la parte visible de su papel. Usted no creó las raíces que nutrirían a su personaje.

Esto, más o menos, era el sentido de lo que Stanislavsky trataba de hacerme entender durante el ensayo. Yo sentía que había una profunda verdad en todo ello, pero no sabía de qué modo podría llevarlo a la práctica. ¿Cómo seguiría con mis ensayos? Intenté discutir, traté de demostrar la posibilidad de otro método de trabajo, esgrimí los éxitos que había logrado anteriormente, pero la lógica de Stanislavsky destruía con mucha facilidad todos mis argumentos.

—Pero, ¿acaso no hice muy bien algunos de mis papeles?

—Puede ser. ¿Y no querría usted poder hacerlos mejor aún?

—Desde luego.

—Le estoy señalando el camino para ello. Además le quiero ahorrar los inútiles y siempre penosos extravíos por los senderos equivocados durante la elaboración del papel.

No quise ceder posiciones y seguí en mis trece... El maestro dijo suspirando:

—¡Qué tipo porfiado hemos invitado al teatro!

De este modo terminó el ensayo, atascado en mi primera escena. Quedé asombrado ante una pérdida de tiempo tan improductiva. En el teatro Korsh, durante el mismo lapso, hubiéramos repasado toda la pieza. Pero las ideas que Stanislavsky había sembrado se apoderaron de mí con una fuerza extraordinaria y bulleron en mi cabeza hasta el próximo ensayo, que tuvo lugar al día siguiente, sin el maestro, con las decoraciones que se aproximaban a las definitivas y con la utilería del caso. Tímidamente traté de actuar de acuerdo con las recomendaciones de Stanislavsky, pero todo me resultaba tan inusitado que me ruborizaba cada vez que me sentía observado.

Todo esto parecía una brujería, pensaba ya. ¡Qué sencillo resultaba todo antes! He aquí el decorado, tu *partenaire*, la réplica; no tienes más que actuar, mientras que aquí... De cualquier modo hay que seguir probando. Y, después de echar una recelosa mirada alrededor mío, vuelvo a sacudir la tierra, sacar la punta al lápiz, ordenar la mesa. Pero no, no resulta bien. Hago todos estos manipuleos antes de que empiece el ensayo. Falta aún algún tiempo para que empiece, pero los decorados y la utilería ya están colocados. A ver si pruebo otra vez, pero como es debido, bien en serio. He aquí mi mesita, trataré de ordenarla lo mejor que pueda. Todavía hay un poco de tierra... Veo una manchita que habría que sacar. Trato de hacerlo con todo el empeño y logro cierto resultado. Esto está bien, de modo que prosigo. Parece que la mesita se tambalea un poco, hay que buscarle mayor estabilidad. Como no lo logro, voy en busca de algo para poner debajo de la pata. Encuentro un trozo de madera y lo coloco. Ahora la mesa está firme y bien limpia. No me falta más que disponer en ella las cosas en un orden ideal.

Sin darme cuenta me dejo arrastrar por todos estos quehaceres. Siento un gran placer en ocuparme en algo concreto: he aquí, frente a mis ojos, un lápiz y un cortaplu-

mas; a ver si logro sacarle una buena punta. Me pongo a hacerlo con toda la atención, con todo el placer, pero... ¿qué pasa? alrededor mío hay un movimiento, un ir y venir de gente... Ah, cierto, es el comienzo del ensayo. Llega el turno de mi réplica, abro la ventanilla de la caja y empiezo mi escena.

Día tras día se efectuaban los ensayos de "Desfalco", a veces bajo la guía de Stanislavsky, otras veces sin él. Todo el estilo de estos ensayos, estilo que hacía tiempo ya se había convertido en una firme tradición del MJAT, me resultaba más que extraño, sobre todo los ensayos bajo la dirección de Stanislavsky; y, en particular, las escenas en las cuales tomaba parte yo, me dejaban atónito por la novedad de los métodos de trabajos empleados. Todo resultaba interesante, atrayente, aunque, según mi entender, tenía poca aplicación práctica.

Está bien, pensaba yo, supongamos que pueda lograr algún resultado positivo en el camino que él me está trazando, pero en su aplastante mayoría son cosas, detalles que el espectador no verá. En cambio ¿cómo hacer la escena que habrá que interpretar? Y, por extraño que ello parezca, Stanislavsky no demuestra ningún interés por el diálogo que habrá que decir ante el público; y ni bien abría yo la boca para decir mi parte, me interrumpía para llamar mi atención sobre alguna bagatela, que nada tenía que ver en el asunto.

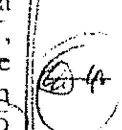
—Nada puede resultar bien, no estando usted preparado.

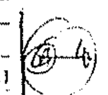
—Pero si yo estudié...

—Pero no lo que debía... Toda su actuación no lleva a la escena lo que debe interpretar. En consecuencia, más vale no saturar su oído con entonaciones falsas, que será tan difícil corregir luego. No piense en la frase, ni en su tono: ellos se formarán solos; piense en cómo debe comportarse. Piense que justamente usted y ningún otro personaje de la obra está encargado de repartir varios miles de rublos entre los miembros de una "artel" (cuadrilla de trabajo en cooperativa), que se agolpan frente a su ventanilla. Usted se responsabiliza por cada "kopek". A ver cómo actúa usted. Tenga en cuenta que todos los componentes de la cuadrilla son unos pillos, y usted tiene que proceder con cautela. ¿Cómo efectuará esta operación de pago? ¿Qué papeles, qué documentos precisa

para esta operación? ¿Alcanzará para el pago el dinero que tiene en este momento en la caja? Al abrir la ventanilla echa un vistazo afuera para ver qué cantidad de gente hay y, mentalmente, hace el cálculo aproximado de la cantidad de dinero necesario para cumplir con todos. ¿Quizá convenga arreglarlos con un cincuenta por ciento? Tiene que crearse una línea de preocupaciones relacionadas con el asunto y proceder de acuerdo con ella. Créame, es lo más interesante, es lo que el espectador verá en primer término, lo que lo convencerá de la autenticidad de lo sucedido. ¿Observa usted cuántos elementos hay aquí amén de las palabras? Las palabras y la entonación serán un lógico corolario de sus pensamientos y de sus actos, y usted, según estoy viendo, soslaya todo lo que en la vida real nunca puede ser soslayado, y lo único que hace es abrir la ventanilla y esperar la réplica, preparando la entonación. Pero, ¿cómo puede surgir ésta, cómo puede resultar viva y orgánica, si usted infringe las leyes más primarias de la conducta humana?

Y vuelta a empezar con los asuntos de la contaduría: contar el dinero, confrontar los documentos, poner tildes, etcétera. Vuelvo a preocuparme por el tiempo perdido: ¡cuándo ensayaremos la obra! ¡Tengo un papel importante! Por cierto, a veces, este juego "a la contaduría" lograba hacerme creer, por momentos, en la autenticidad de la acción; y si en estos momentos me tocaba decir tal o cual frase de mi papel, tenía ciertamente un acento sincero y espontáneo, provocando una reacción favorable entre los presentes. Pero todo esto se me antojaba una cosa puramente accidental, capaz de desvanecerse para siempre con la misma rapidez con que había surgido. Y, en efecto, ni bien intentaba fijar y repetir exactamente alguno de estos hallazgos, fracasaba lamentablemente. En una palabra, no sentía en estas cosas el elemento concreto y definido al que estaba acostumbrado en mi trabajo anterior durante la preparación de un papel: la lectura de la obra, el ensayo de mesa, el movimiento escénico, la búsqueda de un tono general para el rol, la invención de entonaciones especiales, los "trucos" — en una palabra el paulatino acopio de diversos valores que "llegan" —. No comprendía aún el real significado del método de trabajo de Stanislavsky. No obstante el ritmo activo y febril de





los ensayos, aquí parecían olvidarse de su finalidad, del espectáculo, ignorando al futuro espectador; por más extraño que pareciera, aquí se prestaba mayor atención a las cosas que el espectador no llegaría a ver nunca.

No quiero decir con ello que mi perplejidad, causada por todo lo observado, me hubiera desilusionado en el trabajo del MJAT. Por el contrario, todo me seducía, aguijoneaba el deseo de comprender a fondo su intención. Volvía a experimentar la misma sensación que tuve al ingresar al primer curso de la Escuela teatral, y, palpitante y anheloso, absorbía las primeras nociones de la técnica de nuestro maravilloso arte. Pero, de cualquier modo, el nuevo método de trabajo no dejaba de antojárseme algo anárquico.

Sólo muchos años más tarde pude ver con toda claridad la armonía asombrosa de todo el sistema de trabajo de Stanislavsky, en su calidad de director, pedagogo y guía del teatro, sistema que ya en el período de sus ensayos aunaba todas estas fases de su actividad. Comprendí la diversidad de las etapas de Stanislavsky en el trabajo del "cultivo" de un espectáculo y comprendí, también, que ninguno como él presentía la forma de la futura puesta en escena, ni se preocupaba tanto para que "llegara" al espectador. Pero para ello tenía él sus caminos especiales, poco comprensibles para mí en aquella época.

El trabajo preparatorio de "Desfalco", en su desarrollo, iba adquiriendo formas nuevas. Los ensayos de algunas de sus escenas eran trasladadas al escenario. Aquí, poco a poco, se iban definiendo los movimientos escénicos, aunque ninguno de los actores aspiraba aún a fijarlos con exactitud, y abundaban las improvisaciones, cosa que, al parecer, tenía al director sin cuidado.

El escenario representaba el departamento del contador en jefe. Su familia — la mujer y dos niños — estaba algo alarmada. Hace mucho que ya pasó la hora del almuerzo, y el jefe de la familia no aparece. En el momento de la máxima tensión, suena estridentemente el timbre de la puerta. La esposa corre a abrirla, y ante sus ojos aparece su marido — el contador — acompañado por el cajero Vánechka, ambos borrachos como cubas, pero de excelente humor. Estando los dos en una cervecería, donde cayeran ya bastante achispados, el contador concibió el plan

de casar a su hija con el cajero. Con esta novedad llega a su casa, trayendo vino y fiambre. Pero la mujer del contador, una polaca muy temperamental, los recibe con una sarta de insultos, probablemente jamás oídos por el cajero Vánechka, que empieza a temblar de miedo. El contador, deseoso de sofocar el escándalo creciente, que amenaza con convertirse en una verdadera gresca, lleva dificultosamente a su mujer a la habitación vecina para darle las explicaciones de su plan. Vánechka se queda solo, asustado y deprimido. Después de un rato de incertidumbre, trata de pescar algo de lo que sucede entre el matrimonio, en la habitación vecina, pero sólo oye voces excitadas sin poder descifrar las palabras. Vánechka se acerca a la puerta en el momento en que las voces bajan. Se agacha para espiar por el ojo de la cerradura, y al ver a la enfurecida mujer avanzando hacia la puerta se aparta de un salto.

—Bien, veamos ¿cómo va a actuar usted ahora? —pregunta Stanislavsky.

—¿En qué sentido?

—Usted se quedó solo en la habitación... Dadas las circunstancias, haga el balance de todo lo que le ha sucedido, y piense cuál será su comportamiento. Esta escena es suya.

—Pero, ¡si aquí no hay de dónde agarrarse...! Primero se queda parado ahí, luego se acerca a la puerta, escucha, mira por la rendija y se aleja de un salto. Y nada más.

—¿Y esto le parece poco? Está bien, vaya a escuchar y a espiar simplemente... ¡Espere! ¿Le parece que ésa es la manera de escuchar a hurtadillas?

—Sí...

—No, señor. Usted trata de interpretar algo, y yo le pido que escuche a hurtadillas. Estoy seguro que no oye nada. Y, dígame, ¿por qué quiere usted escuchar?

—Por curiosidad.

—No me parece. Bien, admitámoslo; vaya, pues, a escuchar solamente. ¿Cómo actuaría si realmente y, cueste lo que cueste tuviera que enterarse de lo que sucede en la otra habitación? No, usted trata de interpretar otra vez. ¿Es posible que nunca le haya tocado escuchar detrás de una puerta? Trate de recordar cómo lo hacía. Bien, digamos que era algo así. Vaya ahora a espiar por la cerra-

dura: ahora imagínese que por el agujero alguien metiera una aguja de tejer, justo en dirección a su ojo. Tiene que pegar el salto justo a tiempo... ¡Pésimo! No le creo nada, todos sus movimientos son falsos... A ver, otra vez, no, no le creo... ¿Qué es lo que lo inhibe? A ver, otra vez... ¿Por qué esa tensión?

Otra vez y otras decenas de veces repito lo mismo. Finalmente algo empieza a insinuarse.

—Está muy bien ahora, aunque... con "yapa".

—¿Cómo?

—Con un sobrante.

—No entiendo lo que quiere decir.

—Todo estaba correcto, pero usted le agregó una "colita" apenas perceptible, para hacer reír, seguramente.

—¿Acaso esto está de más? Si toda la escena es cómica...

—Será aún más cómica si usted hace justo lo necesario. Éste es el grado más expresivo. Los agregados, "las colitas" nunca benefician. Es lo que se llama falsa teatralidad. Encontrar la justa medida es, en nuestro oficio, la tarea más difícil. A ver, pruebe otra vez.

Otras tentativas infructuosas de lo mismo, cuando, finalmente, ya algo picado, decididamente me rebelo a interpretar algo, me agacho simplemente al ojo de la cerradura, pegando luego el salto y oigo... una carcajada en la sala... no entiendo nada, ¿habré acertado, realmente, o era que la gente se reía de mi "salida"?

—¡Ahí está; correctísimo...! Tiene que buscar siempre esta sencillez. ¿Entendido? Bien, sigamos...

A decir verdad, no entendí mucho, pero me quedó grabada la palabra "la colita".

El cajero Vánechka es un joven simpático y modesto. Se convierte en un malversador por pura casualidad, debido a un fatal cúmulo de circunstancias. Ya hemos descrito sus ocupaciones cotidianas y su actuación en el empleo. Pero él tiene algo más, quizás lo más caro e íntimo: la aldea Beriózovka, donde había pasado su infancia, la vetusta "izbá", donde vive su anciana madre.

Y he aquí que los dos "malversadores", el contador en jefe y el cajero, gastando a manos llenas centenares y miles de rublos, viajan de una ciudad a otra, "investigando" diversas condiciones de vida y, por pura casualidad, vienen a parar a la aldea natal de Vánechka. Un encuentro en la fonda, con unos mujiks, entristece y emociona al borracho Vánechka, quien les dice que es del lugar, explica dónde queda la aldea Beriózovka, y donde está la pequeña izbá de su madre.

La interpretación de este monólogo de Vánechka requiere del actor un gran despliegue emocional: miles de ideas y de sentimientos empiezan a bullir en la cabeza del infortunado joven cuando se pone a recordar todo lo que le era tan caro, y que se ha perdido para siempre. Para mí éste era el trozo del rol que justificaba todo el resto.

En otros tiempos hubiera empezado la elaboración del papel, precisamente con ese monólogo. ¡Qué esperanza! No había modo de llegar a esta escena. Perdíamos el tiempo en fruslerías. ¿Cuándo, cuándo lograré llegar a ella? Les enseñaré, entonces, los verdaderos sentimientos, el verdadero temperamento. Espero que ya no me reprocharán "los agregados".

Muchas noches permanecí en casa, enfrascado en el estudio de este monólogo, tratando de pronunciarlo en todas las tonalidades posibles y llevar al máximo mi estado emotivo. A veces lo lograba y, al pronunciar la frase final: "Y... aquí vive... mi viejita...", abundantes lágrimas corrían por mis mejillas.

Finalmente llegó el día de ensayar esta escena con Stanislavsky. Al empezar mi monólogo, temí que me inhibiera con alguna de sus interrupciones. Pero, contra lo esperado, Stanislavsky no hizo nada de esto y escuchó el monólogo hasta el final. Mas el efecto esperado falló; el estado emocional se había desvanecido y sólo quedaban una lamentable tentativa sentimentaloide y un temblequeante parlamento.

Quedé cortado y fui el primero en decir.

—No salió nada.

—¿Y qué era lo que pretendía?

—En casa este monólogo me salía muy bien.

—¿Es decir?

—Había mucha emoción... hasta llegué a llorar...

—En eso estaba usted fijando su pensamiento ahora. "¿Cómo hago para que la emoción no se me disperse?" Un objetivo completamente falso. Fue lo que lo hundió. ¿Acaso Vánechka pensaba en esto, hablando con los mu

jiks? No lo piense usted tampoco. ¿Para qué quiere llorar? Que llore el público.

—Pero, yo creo que así resulta más conmovedor...

—¡Nada de esto! Es un sentimentalismo cursi. Así proceden los pedigüeños sin imaginación y el resultado es siempre el contrario: en vez de enternecer, irritan. ¿Cuál es aquí la tarea de Vánechka? ¿Qué quiere conseguir de los mujiks? Una sola cosa: que recuerden bien la dirección de la madre. Esto no es tan sencillo: los mujiks son bastante torpes. ¿Ve ahora qué objetivo importante y qué acción tan tensa tiene usted entre manos? ¿Acaso hay tiempo para las lágrimas? ¿Y, acaso, usted mismo se imagina bien todos los caminos, todos los senderos, todas las señas que llevan a la aldea Beriózovka y a la izbá de su madre? Juzgando por su actuación, creo que no se los imagina, y esto es lo esencial. Invéntese la topografía más compleja, más intrincada de toda la comarca y trate de explicarla con la máxima claridad, observando a cada uno de los mujiks por separado, a ver si lo han entendido correctamente y saque de su cabeza toda la preocupación por su propio estado emotivo, por sus propios sentimientos...

De pronto me acordé de algo. Seguí ensayando. Finalmente el monólogo se definió, y Stanislavsky quedó conforme. Pero, al volver a mi casa, después del ensayo, el recuerdo, que había cruzado mi mente tan fugazmente, tornó a surgir.

Unos años antes de mi ingreso al MJAT, estuve ensayando en el teatro Korsh una comedia. El protagonista de la obra, interpretado por mí, era un tipo fracasado que, para salir de una desesperante situación económica, tiene que intervenir en un arriesgado truco cinematográfico: un salto al mar desde una alta roca, en el que corre peligro su vida. Momentos antes del salto el héroe se dirige al público de la sala, buscando su simpatía, con un monólogo lleno de emoción dramática, monólogo que, al mismo tiempo, es la expresión de su última voluntad. Empieza contando su desdichado destino que lo había obligado a arriesgar la vida. Como no cree en el desenlace feliz de su peligroso salto, aprovecha la ocasión para despedirse para siempre de todos los presentes y, al terminar el monólogo, ruega que se acuerden de él, cuando ya,

después de su muerte, vayan con sus novias al estreno de la película y lo vean en la pantalla, arrojándose al abismo de la muerte, etcétera...

El monólogo es muy conmovedor, lleno de calor humano y dramatismo, pero no carente de humor, en fin, completamente de acuerdo con la comedia, que tiene un desenlace feliz. Me gustaba mucho este monólogo. Decidí que no era conveniente hacer entrever el final feliz de la obra; por el contrario, había que interpretar esta escena con toda la seriedad y dramatismo correspondientes a las circunstancias. El monólogo tenía que emocionar profundamente al espectador, y causarle, por consiguiente, una alegría mayor, al llegar la obra a su feliz desenlace.

Trabajando en este monólogo, es decir, releyéndolo repetidas veces, traté de buscar la clave de una plena afloración de mi estado anímico. A veces lo lograba, pero no siempre. En uno de los ensayos lo logré plenamente, y mis compañeros me aplaudieron, felicitándome. Me sentía feliz sin reservas. En general, todo el papel estaba resultando muy bien, y sólo hacía falta hallar el tono para este trozo final. Si lo encontraba todo estaría en orden. Pero en el ensayo siguiente sufrí una desilusión. Al acercarse el momento del monólogo, saboreaba de antemano el placer del esperado éxito, pero no fue así. Sentí que ya las primeras palabras sonaban a falso y por más que tratara de hallar aquello que tan bien había resultado en el ensayo de la víspera, no lo lograba; por el contrario, la cosa iba de mal en peor. No conseguí ni un solo acento natural, ni un destello de emoción viva: todo sonaba a muerto, a hueco, a falso. Todos quedaron perplejos, y yo, deseando que me tragara la tierra. Bueno, pues paciencia; mañana trataré de concentrarme más. De noche, solo en mi casa, repasaré bien el papel y todo irá bien. Un fracaso es justificable.

En los ensayos siguientes, no obstante, la cosa iba cada vez peor. La emoción que había logrado transmitir en aquel ensayo feliz se rehusaba a volver pese a todos mis esfuerzos. Sólo quedaba la esperanza — el eterno consuelo del actor — de que la emoción volviera el día del estreno, en el contacto con el público. El ensayo general resultó un fracaso rotundo. Finalmente, tras una noche de insom-

nio y un día lleno de zozobra, fui al teatro la noche del espectáculo. Desde el momento en que se levantó el telón todo iba estupendamente bien; se iba perfilando un franco éxito, que iba creciendo de escena en escena. Momentos antes del fatal monólogo el teatro se vino abajo de los aplausos. Yo sentía que me invadía una gran emoción y pensaba, pletórico de euforia creadora, ¡ojalá pueda conservar este estado de ánimo hasta el monólogo! Traté de no distraerme con nada, evité a los compañeros, me aislé de todo. Finalmente llegó el momento fatal. Me acerqué a las candilejas y dije mi primera frase; al finalizarla sentí en la sala una inoportuna tos, que me puso furioso, pero llegué a dominarme. ¡A no perder la emoción! Continué diciendo el monólogo, pero, no sé por qué, pronuncié las palabras en voz muy baja, como si temiera volcar algo que tenía adentro, mas sentí horrorizado que ya no tenía nada adentro. En la sala empezaron a toser cada vez con mayor insistencia, y yo a ponerme furioso con el público y conmigo mismo. Al final decidí "darle presión", y salió peor aún: falso, cursi, teatral. El espectador perdió todo el interés hacia mi personaje, y yo me apuré a terminar mi monólogo, mascullando las palabras. Cortado y confuso me retiré del escenario para efectuar mi mortal truco entre la absoluta indiferencia del público hacia mi destino.

El papel, que estuvo bien hecho en sus tres cuartas partes, podía considerarse un fracaso, ya que fue malograda su parte principal, para la cual todo lo anterior no había sido más que el trampolín. Los espectáculos siguientes no eran más que reiteraciones del estreno. Yo no sabía qué hacer para volver a encontrar aquel estado de ánimo que había tenido una vez, y que se negaba a reaparecer. Se dice que el arte es difícil y requiere mucha perseverancia en el trabajo. Lo comprendo muy bien, y estoy dispuesto a trabajar, con tal de superar este maldito monólogo; pero ¿cómo trabajar? ¿Qué hacer?

Cuando más empeño ponía, peor salía. Empezó a dominarme la sensación de vergüenza por mi incapacidad, sensación tan conocida por todo actor y, entonces, como un acto de autodefensa contra esta sensación repugnante, adopté, en uno de los espectáculos, el tono de indiferencia y cinismo hacia la obra, hacia mi papel y, principalmente, hacia el malhadado trozo. Momentos antes del monólogo, y estando ya en el escenario, charlé con mis camaradas contando chistes y riéndome, guiñé el ojo a mi compañera y, luego, impasible, me acerqué a las candilejas, miré tranquilamente al espectador más cercano y, siguiendo con la chanza, le espeté en la cara la primera frase. Se puso en guardia, se interesó. ¡Ah, te tocó en lo vivo! Pues, ¡tómate esta otra...! Observo a sus vecinos inmediatos, veo que también ellos me están escuchando con interés. Alentado, sigo desarrollando mi idea. Toda la sala está en el más absoluto silencio. Siento que todo el teatro toma interés en el asunto. Dudé de si en el paraíso se me escuchaba bien y si los espectadores captaban mis ideas desde allí. Me dirigí también a ellos. Siento que me comprenden perfectamente y que me tienen simpatía. Sigo, cada vez más entusiasmado y animado con mi discurso y termino mi monólogo exigiendo de todos los presentes en la sala que, después de mi muerte, vayan a ver el *film* y que me recuerden en el momento de mi vuelo mortal. Y diciendo esto abandono el escenario, acompañado por una salva de aplausos. ¡Conque ésas tenemos! Todo me había salido al revés. No hace ninguna falta concentrarse en el papel; por el contrario, hay que tratar de sustraerse a él. Es lo más sencillo del mundo. ¡Acababa de descubrir una nueva ley! Nada tiene que ver con las innumerables "brujerías" histriónicas, de las cuales se echa mano, generalmente, en nombre del éxito y que siempre defraudan. ¡Todo lo que acababa de suceder resultaba tan convincente, tan palpable! ¡La cantidad de artimañas que había ensayado, y todas sin resultado! Y de repente, con una jugada tan inesperada...

Pero ya en la siguiente función vi que mis esperanzas quedaban frustradas y mi "descubrimiento" resultó un engaño. Odié mi papel. Para mi suerte la obra bajó pronto del repertorio. Sin embargo, durante muchos años no pude curarme del trauma recibido. Y, después de mucho tiempo, ensayando con Stanislavsky el monólogo de Vánechka, me acordé de la vieja experiencia, y quedé pasmado al ver con qué método, con qué medios tan simples podía este excepcional maestro descubrir en el actor sus posibilidades creadoras y liberar sus emociones vitales y auténticas. Comprendí que precisamente la máxima con-

centración y la auténtica atención son condiciones indispensables para la encarnación profunda de la imagen escénica. Antes que nada hay que encontrar el derrotero exacto para esta atención. Mis fracasos en el desdichado espectáculo fueron una consecuencia de mi errar por los caminos equivocados y contraindicados, y, apenas los hube abandonado, enseguida logré buenos resultados. Por pura casualidad di con el camino correcto que me llevó hacia el éxito. Pero no siempre se tiene esta suerte, y el rechazo de uno de los errores no significa todavía el hallazgo del único camino verdadero, de la acción ágil, auténtica y orgánica, a la cual me llevó Stanislavsky en el ensayo de la escena de Vánechka, y con la que me topé en el espectáculo arriba descrito; un casual, pero valioso contacto con un espectador cualquiera me permitió a través de su simpatía, atraer a toda la sala a la esfera de la atención hacia mí, para exigir a todos los presentes el cumplimiento de mi última voluntad.

¿Acaso Vánechka no se enfrenta con el mismo problema, cuando trata de explicar a los mujiks el complicado camino que lleva a la casita de su madre? Sólo que en aquel espectáculo tuve que dirigirme no a los personajes de la obra, cosa habitual para un actor dramático, sino a los espectadores, hecho inusitado o, por lo menos, excepcional en nuestra práctica. Y, ésa, a mi entender, fue la principal causa que había provocado en mí el rechazo de este monólogo.

Aquel ensayo con Stanislavsky dio un impulso inicial a mis especulaciones sobre este tema. Se sobreentiende que en aquel entonces éstas no podían tener esta relativa claridad con la que hoy trato el asunto. La traslación de la atención del actor de su estado emocional al logro de un objetivo escénico es uno de los más grandes descubrimientos de Stanislavsky, que ayuda a resolver un problema importantísimo de nuestra técnica.

¿Quiere esto significar, acaso, que Stanislavsky rechaza de plano la faz emocional de nuestro trabajo creativo? De ningún modo, y siempre insiste sobre lo mismo: que el arte del actor sólo puede considerarse un arte de alto nivel, cuando el artista pone en él su temperamento vivo y auténtica pasión. Pero con su sistema Stanislavsky libera al actor de la penosa preocupación por este arte, elimina su

autoadmiración ante su estado psíquico y enseña el camino verdadero y único para la revelación de sentimientos humanos auténticos, dirigidos al logro del objetivo escénico, capaz de influir efectivamente en el compañero de tarea.

Muchos años después del ensayo descrito, tuve con Stanislavsky una conversación sobre el "estado interior creativo", sobre el poder de concentración del actor durante el espectáculo y otros elementos, relacionados con el mencionado ensayo de "Desfalco" y el caso en el teatro Korsh. Entre otras cosas le dije que una concentración excesiva en el papel durante el espectáculo no siempre brinda un buen resultado. Muchos actores están convencidos, inclusive, que cierta despreocupación cínica hacia la tarea, en muchas ocasiones les ayudaba a lograr un mayor éxito. Todos los actores saben que basta que se tenga el deseo de lograr un desempeño especialmente bueno, para que el trabajo resulte peor que nunca. Esto sucede en los casos en que "hoy viene a ver la función fulano o mengana". Entonces el actor se concentra física y psíquicamente, pero en la mayoría de los casos fracasa rotundamente.

Di a entender a Stanislavsky que compartía esta opinión, pues tuve pruebas de ello en mi propia experiencia, principalmente actuando como recitador. En este arte el éxito me acompañaba sólo raras veces e invariablemente en aquellas veladas en que tenía que tomar parte en dos conciertos durante la misma noche. En estos casos, como el tiempo me apremiaba, una sola idea me dominaba: hacer mi parte cuanto antes y escaparme.

—"¿Y qué le hacía creer que su desempeño entonces era bueno?"

—Es la sensación que uno tiene, y. . .

—"¿Y?"

—Y juzgando por la reacción del público.

—"Las dos cosas pueden engañar".

—Además los organizadores y otros artistas que participaban en la función decían que. . .

—"¡Hum! ¡Hum! Otros chapuceros como usted. Cuando actuaba mal, esto no podía ser una consecuencia de su concentración, atención y seriedad, además de otras condiciones indispensables en el trabajo de todo artista. Sen-

cillamente, usted se concentraba en una cosa errónea, y ahí estaba el mal... Y cuando usted se deshacía de esta falsa y embarazosa concentración, ya el resultado era mejor; pero si hubiera logrado encauzar la atención y la concentración de una manera auténticamente humana hacia el objetivo escénico concreto, encerrado en el trozo interpretado, el resultado habría sido mejor aún."

*

No recibí nociones de ritmo, ni de mis profesores en la Escuela teatral, ni de los directores teatrales en mi carrera profesional posterior. Escuché muchas veces esta palabra en los años que precedían a mi entrada al MJAT, pero nadie supo darme una interpretación, más o menos clara, de este término (hablo del ritmo en relación con el arte escénico), de modo que este problema tan importante siempre quedaba pendiente para mí.

Desgraciadamente, hasta hoy día no puedo definir con exactitud esta noción. Me abochorna tener que confesarlo: el ritmo, el tiempo, el ritmo-tiempo, el tiempo-ritmo, son actualmente los vocablos más en boga en boca de directores, actores, investigadores y críticos. Pero trate de pedir a cualquiera de ellos la interpretación cabal de estas palabras y quedará en ayunas, ya que le responderán con generalidades que no tienen ninguna aplicación práctica.

Antiguamente en la jerga teatral se usaba mucho la palabra "tono". Había un "tono" para el papel, había un "tono general" del espectáculo, y el actor podía o no acertar con este "tono". Pongamos por caso que un espectáculo se desenvolvía en un "tono bajo", y, entonces, se pedía a un actor que entraba al escenario en medio de la acción, que tratara de "levantar el tono", sin que nadie supiera explicar cómo se lograba esto; entonces, el actor empezaba sencillamente a hablar más fuerte que los demás. Esto resultaba falso, el actor "no acertaba con el tono", se desmoralizaba, y el espectáculo seguía desarrollándose en el mismo "tono bajo", hasta que, de pronto, sucedía algo que, independientemente de la voluntad de los participantes, salvaba la situación, y "el tono" del espectáculo subía hasta la sonoridad deseada. A posteriori

cada uno de los actores se atribuía el mérito de haber sabido levantar "el tono" del espectáculo, lo cual frecuentemente originaba grandes discusiones entre los componentes del elenco. Estas discusiones no encontraban solución, ya que, en el fondo, nadie entendía qué cosa había sucedido, y qué era este "tono del espectáculo", por el cual todos estaban bregando.

Creo que todas esas peripecias eran las búsquedas de aquel elemento, que Stanislavsky forjó luego en la noción del "ritmo". Pude observar en muchos ensayos cómo el maestro llevaba a la práctica sus conocimientos en esta esfera. Más de una vez fui testigo de la transformación de un desmayado arrastrarse escénico en una tenaz lucha por una acción llena de vida, sonora y ágil, y esto se debía a la sabia maestría de una dirección consciente y al hecho de saber aplicar en la práctica las nociones precisas y definidas del ritmo escénico. Como ejemplo describiré el ensayo de una breve escena de "Desfalco". El contador en jefe que, junto con su cajero Vánechka, recorre en tren las más diversas rutas, cae en manos de una banda de fulleros, y atraído por el juego, corre el peligro de perder el resto del dinero malversado, que Vánechka guarda en su portafolio. La sola idea de que esto pueda ocurrir colma de horror al pobre cajero. Pero, de pronto, el tren se para en una estación y el contador, interrumpiendo el juego, corre al bar de la estación para tomar una copa de vodka. El tren se detiene sólo por unos pocos minutos. Vánechka corre tras su compañero con la esperanza de poder convencerlo de que no vuelva más al coche, donde lo están esperando los fulleros, o, por lo menos, de distraer su atención para que pierda el tren. Pero no es tan fácil engañar al contador, dominado por la pasión del juego y por el deseo de recuperar cuanto antes el dinero perdido. Retener al hombre en el bar, después de la campanada que anuncia la pronta partida del tren, resulta una tarea ímproba. Y más aún si se toma en cuenta que el autor no le brinda a Vánechka más elemento que las palabras: "¡Felipe Stepánovich! ¡Felipe Stepánovich!" La escena no se lograba, yo sentía que la culpa de ello era mía, pero preferí endosarla al autor: ¡qué se puede hacer, en realidad, disponiendo de una sola frase!

Mi compañero Tarjánov, que hacía esta escena maravi-

llosamente bien, era más afortunado porque disponía de un parlamento bastante amplio para poder interpretar algo, mientras que yo tenía que arreglármelas con una sola frase: ¡Felipe Stepánovich! ¡Felipe Stepánovich!, y nada más.

Grande, pues, fue mi asombro, cuando Stanislavsky me dijo:

—Tenga en cuenta, Toporkov, que esta escena es suya. Aquí el papel predominante es suyo y no de Tarjánov.

—Pero si yo aquí no tengo nada, aparte de este dichoso: "¡Felipe Stepánovich! . . ."

—No se trata de eso. Usted tiene aquí un objetivo muy importante: no permitir, cueste lo que cueste, que el contador tome el tren. El modo *como* lo haga demostrará su maestría.

—Pero no tengo parlamento, así es muy difícil . . .

—El parlamento aquí es lo de menos. Trate de tener en el campo de su atención simultáneamente a Tarjánov y el tren que está a punto de arrancar, lo cual sería su salvación. A ver, trate de hacerlo . . .

Fácil era decir: "trate de hacerlo". ¿Pero, cómo? Yo estaba perplejo.

—Y bien, ¿dónde está Tarjánov y dónde está el tren? Trate de imaginárselo de un modo bien concreto . . . Siga los movimientos de Tarjánov . . . Observe qué hace él y qué hace el tren. ¿Acaso no siente usted el ritmo de esta escena?

¡Hela aquí la palabra "ritmo"! ¡Y yo sin tener la mínima idea de lo que significa!

Y, enseguida:

—¡Usted está parado en un ritmo equivocado . . . !

¡Estar parado en un ritmo! ¿Cómo es posible estar parado en un ritmo? Está bien para caminar, bailar o cantar, esto se entiende, pero esto de estar parado, estar quieto en un ritmo . . .

—¿Acaso estaría usted así, si realmente temiera las fatales consecuencias de la vuelta de Tarjánov al tren?

—Perdóneme, señor Stanislavsky, pero no tengo idea de lo que es el ritmo.

—Esto no tiene importancia. Imagínese que allí en el rincón hay una laucha. Tome un palo y acéchela para matarla, no bien salga de su escondrijo . . . No, así la va a

dejar escapar. Obsérvela con mucha atención. Descargue el golpe, ni bien me oiga batir las palmas. ¡Ve como se atrasa! Otra vez, otra vez . . . Concéntrese en lo posible, trate de que el golpe del palo casi coincida con mi palmada . . . Ya ve usted que está parado en un ritmo bien distinto. ¿Siente la diferencia? Estar acechando a una laucha, es un ritmo; estar observando a un tigre, listo a saltar sobre usted es otro, bien diferente. Observe atentamente a Tarjánov, tomando en cuenta todo lo que hace. En este momento, por ejemplo, está tan entusiasmado con su merienda que se olvida del tren. Esto lo beneficia a usted; por un momento tiene un respiro y puede mirar qué pasa con el tren. Inclusive puede hacer una escapada al andén, pero para volver al instante, y seguir acechando al contador. Trate de adivinar sus intenciones, comprender sus pensamientos. Ahí lo tiene acordándose, de repente, del tren, y hurgando en sus bolsillos para pagar el consumo. Movilícese para distraerlo, para retenerlo en el *buffet*, cueste lo que cueste. Su disposición a actuar lo obligará a moverse y a estar quieto en un ritmo diferente del que estaba adoptando antes. A ver, pruebe ahora.

A mí me interesó profundamente este elemento nuevo de nuestra técnica: el ritmo. Seguí ensayando con entusiasmo, tratando de captar, de comprender la esencia misma del asunto, pero ¡qué esperanza! No me salía nada de lo que me sugería Stanislavsky. De pronto mis movimientos se volvían apresurados y atolondrados y perdía de vista a mi *partenaire;* de pronto, por el contrario, lograba concentrarme algo, pero mi actuación se volvía pesada y lenta.

Stanislavsky empleó todos los medios posibles para señalarme el camino; entre otros, hizo una maravillosa demostración de su propio dominio sobre los ritmos diversos. Tomaba un episodio cualquiera de la vida real, por ejemplo la compra de un periódico en el quiosco de la estación, y lo desarrollaba en ritmos diferentes. Helo aquí comprando el periódico, cuando aún falta una hora para la salida del tren, y él no sabe cómo matar este tiempo; y ahora, cuando ya tocó la campana, y por fin ya con el tren en marcha. La acción era la misma en los tres episodios, pero los ritmos diferían fundamentalmente. Lo asombroso era que Stanislavsky podía hacer estos ejerci-

cios en cualquier orden: sea en el ritmo creciente, sea en el decreciente, sea alternándolos. Las demostraciones eran muy convincentes. Comprendí que todo esto era fruto de un trabajo tenaz de autoperfeccionamiento. Vi la verdadera maestría, vi la técnica, técnica auténtica y palpable de nuestro arte.

Esto me emocionó más que todo lo que pude ver y comprender en los anteriores ensayos de Stanislavsky. Yo mismo aún no podía hacer nada en este sentido, pero comprendí la importancia de este elemento en nuestro oficio, y me daba cuenta de que dominarlo no era una cosa imposible. Vi en esto algo semejante a ejercicios de la técnica violinística o musical en general. Conocía bien el asunto como músico que había sido en mi juventud. El mismo ejercicio se puede tocar en diferentes ritmos, con distintos golpes de arco, persiguiendo finalidades pedagógicas diferentes. Recuerdo muy bien la sensación de satisfacción cuando uno lograba dar flexibilidad y seguridad a los dedos. El músico nunca duda de que tal o cual ejercicio, tocado tenaz y concienzudamente durante cierto tiempo, ayude al desarrollo de su técnica. Sentí claramente el parentesco con la técnica de un arte distinto, cuando en el ensayo mencionado había surgido el problema del ritmo y cuando Stanislavsky, tan brillantemente, hizo la exhibición de su técnica sencilla y pura.

—Bueno ¿en qué está pensando ahora? Todo esto es muy sencillo. Trate de vivir en un ritmo diferente. Este cambio puede conseguirse, inclusive, con métodos externos. Siéntese bruscamente, ahora párese, siéntese nuevamente, cambie bruscamente diez o doce poses por segundo, sin detenerse a pensar... Imagínese que usted es un director de orquesta. A ver ¿cómo dirigiría esta escena? No, esto es *andante*, mientras que la escena está escrita en *presto*. Comprenda esto: Para usted es cuestión de vida o muerte poder retener a Tarjánov en el bar. Si realmente fuera así ¿acaso hubiera cavilado tanto sobre su proceder? ¿Cómo habría actuado?

Poco a poco nos estábamos entusiasmando con este inusitado juego. Tarjánov trataba de escaparse de la habitación, y yo a no dejarlo salir, sin emplear, empero, medios de fuerza. Esto último era la condición del juego, que paulatinamente se convertía en una seria competencia. Cada uno de nosotros se ingeniaba en la táctica de la lucha. Stanislavsky, inmediatamente, se dio cuenta de la situación y quedó observándonos en silencio. Era justamente lo que quería conseguir. El juego seguía con un ritmo cada vez más acelerado. De pronto sonó la campana del tren. Enseguida relajamos nuestra tensión.

—¿Por qué interrumpieron la acción?

—Se acabó el juego, el tren se va, la posterior lucha no tiene sentido.

—¡Nada de eso! Sólo ahora entra en su fase culminante. Esto era la segunda campanada, falta la tercera y el silbato de la máquina. Sólo después de éste pueden ustedes tranquilizarse: se sabrá el resultado de la lucha. Pero mientras tanto la lucha va en *crescendo*, el ritmo se agiliza constantemente... Bien, prosigan.

Reanudamos la lucha, y Stanislavsky dio la orden de no tocar la tercera campanada ni el silbato hasta que él no lo indicara. Nos tuvo en una tensa lucha unos veinte minutos más, sin que sintiéramos agotarse nuestra inventiva. Por el contrario, arrastrados por el entusiasmo, desarrollamos el tema de un modo cada vez más profundo, variado e intenso. De suerte que, cuando, por fin, se oyó el silbato que anunciaba la salida del tren, y el fin de la lucha entre el contador y el cajero, sentí en el alma tener que interrumpir el interesante juego. ¡Era tan agradable sentir el pulso pleno, palpar este dinamismo! Era un verdadero placer sentir este entendimiento mutuo, esta inventiva. Estaba asombrado viendo cómo prácticamente de nada se había logrado una escena tan movida. Pensar que el texto de mi cuaderno se reducía a la reiteración de la misma frase: "¡Felipe Stepánovich! ¡Felipe Stepánovich!" Cualquier actor en mi lugar diría lo mismo: "Aquí no hay nada para interpretar." ¡Y, sin embargo...!

Esta escena tenía una importancia secundaria para el espectáculo, de modo que, posteriormente, fue "comprimida" hasta el máximo. El episodio no pudo ser llevado al escenario tal como se desarrolló en el ensayo descrito. Pero el trabajo realizado dejó en nosotros una saludable huella. En el espectáculo definitivo esta escena convencía siempre no obstante su laconismo, y mi camino hacia ella iba siempre a través de la búsqueda del ritmo ade-

cuado. En los ensayos de esta escena recibí las primeras —aún poco claras— nociones del ritmo escénico que, en su posterior desarrollo y concretización, empezaron a formar la parte cada vez más importante de mi rutina, y muchas veces resultaban un medio maravilloso para solucionar los problemas de la interpretación.

*

Proseguían los ensayos de "Desfalco", y cada uno de ellos me descubría alguna cosa nueva. Ya empezaban a perfilarse los contornos del espectáculo definitivo. Pronto habrían de comenzar los ensayos "totales". También la labor de Stanislavsky fue adquiriendo un carácter completamente distinto. Es cierto que todavía se quedaba atascado en una simple salida al escenario de algún actor. Así, por ejemplo, sucedió mientras ensayaba la escena en el tren, cuando el contador y el cajero toman a un simple comisionista de litografías por un pesquisa en asuntos criminales. Inesperadamente Stanislavsky concentró toda su atención en la entrada del comisionista al compartimiento del tren, poniendo un especial empeño en el logro de algún objetivo misterioso, buscando camorra por cualquier detalle, por cualquier movimiento. Este minucioso trabajo se prolongó por espacio de dos o tres horas, por lo menos. Todos nosotros y, particularmente, el intérprete del papel del comisionista, empezamos a perder la paciencia, pensando para nuestro coleto: Cómo nos va a tener cuando llegue a la escena propiamente dicha, escena, que, entre paréntesis, no nos estaba saliendo muy bien. Pero Stanislavsky, habiendo conseguido el resultado buscado (la entrada al compartimiento del comisionista fue excepcionalmente buena), parecía haber perdido interés en el resto. Entonces comprendimos qué era lo que Stanislavsky estaba buscando con tanto ahínco. Quería conseguir que el comisionista entrara al compartimiento como sólo lo haría un pesquisa profesional que, habiendo encontrado el rastro de dos criminales, está decidido a no perder la brillante oportunidad de ganarse los laureles. El efecto logrado fue formidable, y nosotros, Tarjánov y yo, nos sentimos realmente atemorizados. Interpretamos la escena con tal sinceridad, que Stanislavsky no tuvo

que hacernos ninguna observación; tan sólo le sugirió a Tarjánov:

—En el momento de mayor tensión trate de encender un cigarrillo, pero éste tiembla en sus labios y usted no acierta con la llama del fósforo.

Tarjánov lo hizo admirablemente. Los presentes en la sala estallaron en una carcajada. Luego Stanislavsky prestó especial atención a los accesorios: Había allí unos juguetes que el contador ganó en una tómbola. Éstos eran algo grotescos. Stanislavsky los miró y dijo a Tarjánov:

—Hay que buscar juguetes corrientes, porque éstos... son demasiado toscos para su interpretación tan sutil.

Y pasó a la escena siguiente.

Pero insisto en que tales demoras en los detalles, a esta altura de los ensayos, eran excepcionales. La atención de Stanislavsky estaba absorbida por problemas de mayor envergadura: problemas que residían en la síntesis de todo lo adquirido durante los ensayos, y en la creación de la forma definitiva del espectáculo.

Por fin "Desfalco" fue presentado al público. Tenía muchas cosas buenas: el excelente trabajo de M. N. Tarjánov y N. P. Batálov; momentos muy interesantes de la puesta en escena. Sin embargo, el endeble material dramático de la obra y la carencia de una idea palpitante, rebajaban la calidad del espectáculo. Stanislavsky no concebía una obra de arte sin mensaje. Con toda su maestría el genial director no pudo sacar nada que realmente valiera la pena de esta pieza, fofa en su forma y pobre de contenido. El espectador vio en ella una serie de episodios sueltos, excelentemente puestos en escena y muy bien interpretados, pero sin mensaje ni problemas de palpitante actualidad. Esto no fue suficiente para que un maestro de la talla de Stanislavsky se sintiera satisfecho. El trabajo con la obra le había causado muchas preocupaciones y penurias de orden creativo. El espectáculo no se mantuvo en el repertorio. En la carta que Stanislavsky me enviara de Niza para el vigesimoquinto aniversario de mi labor teatral, escribe entre otras cosas: "Estoy recordando nuestro trabajo difícil y alentador con 'Almas muertas' y otro, difícil y desalentador con 'Desfalco'."

Yo no estaba seguro de haber hecho bien o mal el papel de Vánechka en ese espectáculo. Era mi primer tra-

bajo en el MJAT, y la cuestión del éxito o del fracaso era primordial para mí. Tuve críticas muy diversas: las hubo positivas, neutrales y negativas. Estas últimas hacían, más o menos, este comentario: "un actor de gran temperamento fue a aprender el oficio y de golpe se marchitó". Insisto en que yo mismo ya no tenía noción de si mi trabajo fue bueno o malo. De cualquier modo el espectáculo resultaba, y en la primera época con bastante frecuencia. Poco a poco lograba ponerme "práctico", algunas partes se perfilaban como particularmente logradas, con buena acogida de público, y, a veces, inclusive con aplausos, cosa que no pasaba en las primeras funciones. Esto me gustaba. "Por fin —pensaba— se ven los frutos del trabajo de Stanislavsky. ¡Lástima que él no vea el espectáculo! Ya lo verá algún día." Y, realmente, lo vio pronto.

En la primavera próxima el teatro, encabezado por Stanislavsky, realizó una gira a Leningrado. La pieza "Desfalco" formaba parte de su repertorio. Leningrado tenía para mí un significado muy especial. A ella están ligados mis mejores recuerdos: en primer término la Escuela teatral, y en segundo, los teatros Alexandrinsky y de Suvórin, en los cuales había iniciado mi labor artística.

Leningrado estaba llena de amigos y conocidos, y muchos de ellos vinieron a presenciar el ensayo de "Desfalco", algunos como suplentes para las escenas de conjunto, otros como espectadores, deseosos de estudiar el trabajo de dirección de Stanislavsky. El clima de estos ensayos me resultaba extremadamente emocionante. Se sabe con qué minuciosidad trabajaba Stanislavsky en los ensayos de las reposiciones y, principalmente, tratándose de las giras del Teatro de Arte. Pero yo me sentía sereno: mi papel estaba bien pulido, y si experimentaba cierta excitación, era porque me había propuesto lucirme con mi interpretación ante Stanislavsky y todos los leningradenses, amigos y conocidos, presentes en la sala.

El ensayo comenzó con la escena de la fonda, por contener ésta una difícil situación de conjunto. La escena empieza sin mi concurso. Yo entro corriendo después. Hasta mi salida todo va bien, sin especiales observaciones. Por fin llega mi turno. Espero con impaciencia el "pie", y de una corrida aparezco en el escenario. Siempre me ha

gustado mucho el modo como lo hacía, y aquel día me salió mejor que nunca. Y, de pronto:

—¡Pare!

El ensayo se interrumpe, todos quedamos como petrificados. Yo no entiendo cuál es la causa de la interrupción. De ningún modo la puedo atribuir a mi actuación: hoy estoy particularmente en vena.

—¡Es horrible! ¡Cómo puede hacer esto! ¿Quién se lo enseñó? —y, luego de intercambiar unas palabras con los asistentes, agrega—: ¡Le estoy hablando a usted, Toporkov!

Yo estaba sinceramente sorprendido.

—¿Qué pasa?

—Amigo mío, es la clase de teatro que solían hacer en Járkov.

Miré de soslayo a mis amigos leningradenses, que desde la platea me estaban observando con una mezcla de curiosidad y lástima.

Vuelvo a salir al escenario y, de nuevo: "¡Pare!".

—Usted sale a "interpretar", sabiendo de antemano dónde y cómo se va a desarrollar la acción. ¿Cuál es su objetivo cuando entra corriendo a la fonda? Comunicar una importante novedad a Felipe Stepánovich. Pero, ¿acaso sabe usted dónde él está sentado? La fonda es grande, repleta de gente. A ver, ¿cómo va a proceder ahora? ¡Y, el ritmo! ¡El ritmo! ¿Por qué este ritmo de buey? ¡Horrible! Otra vez. ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

Y las cuatro horas de ensayo se fueron en corregir mi salida. Cuando consiguió el resultado deseado, Stanislavsky puso término al ensayo, repasando una sola escena más.

Al día siguiente se efectuó el segundo y último ensayo de "Desfalco". Stanislavsky no podía detenerse mucho tiempo en las diferentes partes de la pieza, pero yo sentí con qué atención especial me estuvo observando durante todo el ensayo y en la función de la noche. Después del espectáculo me avisaron que Stanislavsky me esperaba al día siguiente en el hotel para conversar conmigo.

Me recibió en la habitación del hotel, cortés y amablemente y, luego, algo turbado dijo:

— ¿Qué le pasa, amigo mío, que se olvidó de todo lo que le enseñé?

—Es que en los ensayos me confundí un poco y, por eso,

anoche en la función la cosa no cuajaba. Pero, anteriormente, en el MJAT, el asunto funcionaba lo más bien, el público me aclamaba.

—Es muy triste que usted interprete el arte de este modo. El público suele aclamar cualquier cosa. Pero a mí me llamó por teléfono una persona sin darse a conocer... está horrorizada por su trabajo.

Yo no sabía aún que estos "incógnitos" eran personajes míticos, usados por Stanislavsky para influir en el actor. A este señor "incógnito" lo pintaba siempre como una persona imparcial y objetiva: contraparte de sí mismo, quizás demasiado criticón y detallista.

En la larga conversación que sostuvo conmigo, me explicó el sustancial cambio que sufrió mi papel desde el momento en que fuera ensayado hasta convertirse en lo que era actualmente.

—En aquel entonces usted había encontrado en el papel una línea de acción orgánica que atravesaba todos los episodios, persiguiendo siempre el mismo fin. Posteriormente, durante los espectáculos, las reacciones del público le indicaron cuáles eran las partes del papel particularmente logradas; usted se aferró a ellas y las subrayó. Estos trozos sueltos del rol, estas entonaciones y movimientos escénicos se convirtieron en su objetivo predominante e ignoró el resto. Usted esperaba impacientemente estos trozos selectos de su rol para cosechar sus laureles baratos, y el personaje degeneró, perdiendo su unidad, su intención. Usted tuvo la impresión que su juego escénico anterior era incoloro. Quizás estuviera en lo cierto, pero este juego era correcto, y había que fijar estos aciertos y reforzar la acción transversal y no perseguir los efectos sueltos. De allí pudo haber surgido la auténtica calidad y brillantez. Pero se desvió en otra dirección. Recuerde lo que le estoy diciendo: evite en lo posible este camino falso, camino de las "cositas" sueltas, con miras a un fácil aplauso inmediato en el medio de la acción. No pierda nunca de vista la unidad de su papel. Que el espectador siga atentamente el desarrollo lógico de su lucha; oblíguelo a tomar interés en su destino, que siga él todas sus peripecias, sin atreverse siquiera a moverse y menos a aplaudir; haga que se sienta absorbido en la observación de todos los detalles de su

actuación. Éste es el verdadero juego de artista, cuya misión no es distraer, sino causar una profunda impresión.

*

Entre las dos puestas en escena fundamentales, en las que yo trabajé bajo la dirección de Stanislavsky, solía encontrarme con él, sea para una amistosa conversación, sea para observar su labor en las obras en las cuales no me tocaba intervenir. Cierta vez me avisaron que Stanislavsky preparaba una *reprise* de "El jardín de los cerezos", y que el maestro me pedía que yo asistiera a los ensayos ya que para este espectáculo me había elegido para que doblara a I. M. Moskvín en el papel de Iepijódov. La noticia, de por sí emocionante, tenía para mí un especial significado.

Unos veinte años antes de este suceso, el Teatro de Arte estuvo en gira en Petrogrado, y, en esa ocasión, yo, por primera vez en mi vida, asistí a su espectáculo. Era "El jardín de los cerezos" de Chéjov —ya he hablado de la impresión que me había causado—. Al terminar la función me dirigí al lugar obligado de reunión de todos los actores, el Club Teatral, sito en la Perspectiva Litéiny. Pero esa noche no me sentía atraído por los habituales entretenimientos del club: la mesa de juego o el mostrador del bar. Tenía ganas de aislarme y de cavilar un poco sobre lo que acababa de ver en el teatro. Hundido en el sillón de una de las acogedoras habitaciones del club, no reparé cuando entró a la misma el ídolo del público, J. M. Iúriev, excelente actor y hombre de alta calidad humana. No obstante su aparente afectación, resultaba, en el trato, bonachón y sensible, y a mí particularmente me distinguía con un gran afecto. Asimismo supe que comentaba muy favorablemente mi actuación de fin de curso en el teatro Alexandrinsky, con que culminó mi aprendizaje teatral. Su voz de agradable timbre aterciopelado me sacó de mi ensimismamiento.

—¿En qué está pensando?

Se sentó a mi lado y nos pusimos a charlar. La agradable medialuz del ambiente y los cómodos y mullidos sillones hicieron que nuestra conversación se prolongara hasta el alba. Empezamos por la función del Teatro de Arte. Iúriev compartía mi entusiasmo respecto a este nuevo arte

escénico en muchos aspectos, aunque con reservas, pues, a veces, lo criticaba acerbamente defendiendo las tradiciones de sus amados teatros Alexandrinsky de San-Petersburgo y Maly de Moscú. Hablamos de nuestro oficio en general, de la técnica del actor, de nuestra labor creadora. Iúriev representaba a aquel sector de actores de su época que trabajaba tenazmente en su perfeccionamiento, considerando esta incansable labor como único aliado seguro en la conquista de los altos peldaños del arte. En el momento de la despedida volví a explayarme en mi entusiasmo respecto al espectáculo de "El jardín de los cerezos" y, particularmente, sobre la labor de Moskvín en su magistral encarnación de Iepijódov, quejándome, de paso, de la pobreza de mis propias perspectivas. Apretando mi mano en un gesto de cordial despedida, Iúriev dijo:

—Mi querido amigo, no tiene usted por qué preocuparse por su carrera artística, su talento es indudable; no bien engrane en el trabajo, lo distinguirán enseguida, y podrá elegir el teatro que más le agrade. Y quien sabe si dentro de veinte años no vendrá aquí, integrando el elenco del Teatro de Arte en gira, y podrá hacer personalmente el papel de Iepijódov, para que yo le aplauda.

En aquella ocasión tomé las palabras de Iúriev como un acto de cortesía, tan habitual en él, pero con todo, me causaron mucho placer.

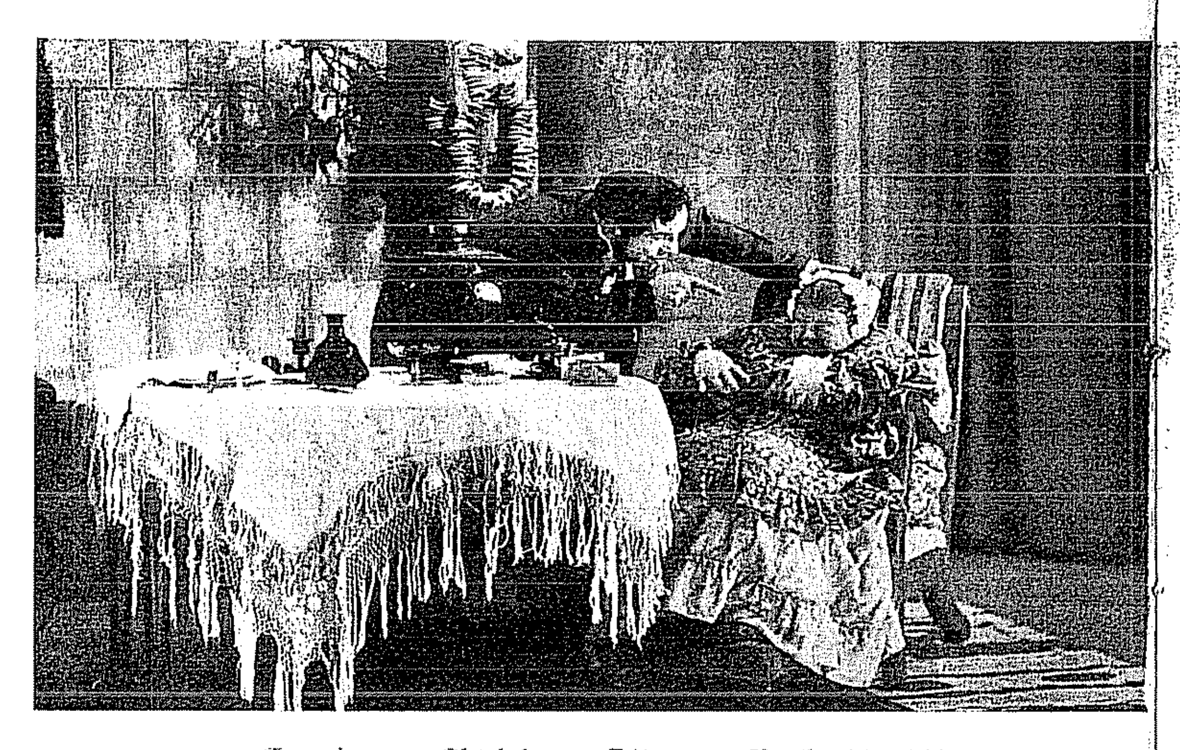
Me acordé de esta conversación cuando fui nombrado para doblar a Moskvín, y la recordé particularmente cuando vine a Leningrado e hice el papel de Iepijódov. Fue exactamente veinte años después de mi conversación con Iúriex en el Club Teatral en la Perspectiva Litéiny.

Preparando la *reprise* de "El jardín de los cerezos", Stanislavsky, como siempre en estos casos, bregó por la eliminación de los "clisés", adheridos al trabajo de los actores. Mas esta vez no se limitó a eso, sino, según me pareció, quiso también revisar el enfoque que había dado a esta obra en la primitiva puesta en escena, eliminando de ella todos los resabios de sentimentalismo y dándole un carácter más moderno. Lo pudo lograr sólo parcialmente. La cercana fecha de la *reprise* y, en parte, la resistencia de los intérpretes, le impidieron llevar a cabo su cometido.

El papel de Iepijódov lo ensayaba Moskvín, y lo único que pude hacer fue aprovechar alguna casual ausencia del



Toporkov en *Chíchikov* y Moskvín en *Nozdriov* (*Almas muertas,* escena cuarta).



Toporkov en *Chichikov* y Zúieva en *Koróbochka (Almas muertas,* segundo acto, escena séptima en la casa de *Koróbochka).*

titular del rol para ensayar algún trozo suelto, y esto sucedía siempre sin el concurso de Stanislavsky. Le faltaba el tiempo para repasar conmigo el papel, ya que, además, él mismo estaba ocupado en la obra con el papel de Gáiev. Pero, a veces, cuando yo aparecía en su campo visual, me tiraba algún bocado, para que yo pudiera ir cavilando sobre el papel.

—Tenga en cuenta que si trata de representar a un zopenco, no saldrá nada... Iepijódov es un fogoso caballero español y un hombre muy "culto", sólo que la cara no le ayuda...

Diciendo esto, levantó con el dedo la punta de la nariz, adoptando una expresión extremadamente estúpida.

—Y no cargue las tintas; interprete a un hombre muy serio e instruido, sólo que algo torpe, que no puede pasar sin tropezar con algo, sin voltear alguna cosa, pero que ve en sus torpezas el designio del destino, contra el cual no es razonable luchar y sólo resta sonreír.

Cuando me tocó hacer por primera vez el papel de Iepijódov, antes de que empezara la función, Stanislavsky examinó atentamente mi maquillaje y, durante el espectáculo, me estuvo observando, siempre que su papel se lo permitía. En el primer acto hay un precioso trozo de dirección. Todo el mundo se ha ido a recibir a la Ranévskaia. El escenario está desierto. De lejos se oye el sonido de cascabeles del carruaje que se está acercando y, luego, al encontrarse los recién llegados con los que los estaban aguardando, se oyen voces confusas, alegres exclamaciones, risas, besos, etc. Al principio es un rumor, apenas perceptible, que se vuelve cada vez más fuerte, más cercano; finalmente se oye bien de cerca y, de pronto, la Ranévskaia, agitada y emocionada, irrumpe en el escenario, seguida por todos los demás... La acción siguiente ya se desarrolla en el escenario, ajustándose al texto del libro. Toda esta escena invisible es fruto de una gran inventiva y de un trabajo tenaz, y deja en el espectador un efecto de mágico encanto. La técnica empleada fue la siguiente: los actores que intervienen en esta escena, están ubicados al principio lejos del escenario, en la escalera, detrás de una puerta de hierro. A medida que la escena se desarrolla, la puerta se va abriendo poco a poco hasta quedar abierta de par en par; los actores cruzan el umbral,

se van acercando al escenario y, por fin, irrumpen en él, y la obra sigue su curso.

Cuando por primera vez intervine en ella, la excitación me hizo confundir un poco y, cuando me acerqué a la puerta de hierro, ya estaba cerrada, y todo el grupo de actores se hallaban detrás de ella. No me atreví a abrirla, quedándome en el lugar, solo, del otro lado, y esperando que se abriera para unirme a los demás. Así lo hice, efectivamente. Stanislavsky, al salir junto con los otros, me miró de reojo; comprendí que algo iba a pasar. En efecto, al terminar el acto, me llamó a su camarín y me preguntó:

—¿Por qué no estaba usted en su lugar?

—Perdóneme, pero por la excitación me perdí entre las bambalinas.

—Pero, estando del otro lado de la puerta de hierro ¿tomó parte en la acción conjunta?

—Claro que lo hice, maestro — mentí.

—¡Horror!... ¡Usted mató la escena! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! Primero, ¿cómo podía hacer su papel sin vernos? Y, luego, la diferencia del sonido: todos nosotros estábamos detrás de la puerta, y nuestras voces sonaban sordamente, mientras que su voz, forzosamente, tenía otra sonoridad. Esto es falso. Es una escena muy delicada, sutil, llena de matices, y usted arruinó todo esto.

Me quedé cortado.

—En general hace su papel bastante bien. Pero, ¿por qué, ya en su primera salida, tropieza en el umbral? ¿Para que sepan de entrada que usted es un cómico? ¿Para qué esta tarjeta de visita? El papel tiene que tener su desarrollo paulatino. Mejor que el público lo tome al principio por una persona seria. Esto le conviene más. Desarrollando su papel, descubriendo en un proceso gradual ante el espectador sus facetas nuevas, podrá retener la atención del público. ¿Para qué esta insistencia: "¡Tengan en cuenta que soy un cómico y me propongo hacerlos reír!" Que el espectador mismo se dé cuenta de cómo es usted. Su misión es ir con toda la seriedad posible por la línea de la acción transversal; entonces su comicidad no será una payasada, sino una auténtica comicidad de comedia.

Varios años después y, habiendo intervenido muchas veces en el espectáculo de "El jardín de los cerezos" ya como titular del papel de Iepijódov, hubo que introducir

a un elemento joven, no recuerdo bien para cuál de los papeles, y para esto se hizo un ensayo en el departamento de Stanislavsky en el pasaje Leóntievsky. Se mostró a Stanislavsky el comienzo del segundo acto, donde Iepijódov, Iasha, Duniasha y Charlotte charlan, sentados en un prado. El maestro quedó largo tiempo pensativo y luego dijo:

—Temo que ustedes no logran comprender toda la genialidad de esta escena. ¿Pensaron qué clase de compañía reunió Chéjov? Pensando bien, la combinación de los contertulios en sí no puede menos que provocar la risa. Rebosa de humorismo. Observen: una moza aldeana, tonta, desbordando salud (Duniasha), que se cree una niña enfermiza, frágil y refinada; alrededor de ella dos pretendientes celosos; uno de ellos es un ignorante, torpe, absurdo, pero convencido de ser un hombre instruido, culto y "predestinado"; el otro es un zopenco aldeano que, por haber vivido unos años en París (Iasha, el lacayo de la Ranévskaia), se considera, por lo menos, un aristócrata francés, un marqués. Añadan a este grupo a la institutriz alemana, *écuyère* circense, una excéntrica que habla mal el ruso. Cada uno de ellos trata de lucir ante los demás sus cualidades: una, la delicadeza de sus sentimientos y emociones; otra, el refinamiento de sus modales; la tercera, su cultura; la cuarta, la riqueza abigarrada de su biografía. Ninguno quiere escuchar a los demás, sólo piensa en sí mismo. Ustedes tienen que captar qué problema activo tiene cada uno; conquistar la atención de todos, anular los méritos de los demás, convertirse en el centro de la reunión. Todo esto, por añadidura, está vigorizado por una intrincada complicación amorosa entre Iasha, Duniasha y Iepijódov. He aquí el humorismo auténtico del genio de Chéjov. ¿Cómo enfocar todo esto? ¿Cómo interpretar esta escena? La escena está llena de realismo, de sutilezas chejovianas, no tiene nada de caricaturesco, y, al mismo tiempo, es casi una bufonada. Conduciendo su línea de acción, cada uno de los intérpretes de esta escena debe comportarse con extrema seriedad, convencido de su propia importancia. Cuanta más seriedad pongan los rivales en su lucha, más cerca estarán del espíritu de Chéjov. Y, fíjense, ellos usan desde las sutilísimas artimañas diplomáticas hasta las directas amenazas con revólver, ¡verdaderas pasiones meridionales! Cuídense de no echar mano a pequeñas triquiñuelas,

de no rebajar una obra maestra a un nivel de banalidad y cursilería; sean artistas exigentes. Así era Chéjov y por eso pudo llegar a las esferas de un humorismo elevado.

*

Los encuentros con Stanislavsky en la época anterior a mi trabajo en "Almas muertas" no se han grabado en mi memoria. Por lo visto no eran numerosos y no obedecían a razones importantes. Pero todo el trabajo en "Almas Muertas" desde sus comienzos hasta su fin, está firmemente arraigado en mi conciencia: cada ensayo, todas las charlas con Stanislavsky, todos los matices de nuestras mutuas relaciones, surgen en mi memoria, como si hubieran tenido lugar ayer.

El trabajo con el papel de Chíchicov ("Almas Muertas") es la etapa culminante de mi vida de artista. Por fin podía aplicar conscientemente los preceptos del sistema de Stanislavsky, preceptos, que hasta entonces no dejaban de ser para mí una cosa vaga y escurridiza. No fue un proceso repentino. Desanduve un penoso camino, sufrí mucho, pasé por una serie de sacudidas, grandes fracasos, esperanzas frustradas. Pero nada hizo vacilar mi fe en la verdad del camino que me estaba señalando Stanislavsky. Y aunque el éxito no fue inmediato, el papel de Chíchicov me llevó a aquel sendero que veía en mis sueños de estudiante, pero ¡cuánto tuve que errar a ciegas para dar con él! Este papel fue para mí uno de estos acontecimientos de mi práctica teatral, que me abrieron nuevas perspectivas y nuevas posibilidades para la marcha ascendente.

Al leer las páginas siguientes, dedicadas a la descripción del proceso del trabajo, relacionado con la puesta en escena de "Almas Muertas", el lector podrá analizar la base de la enseñanza de Stanislavsky, cosa que a mí me resulta sumamente difícil explicar teóricamente. Paso, pues, a relatar las peripecias más interesantes de todos mis encuentros con el maestro, relacionadas con mi trabajo en "Almas Muertas".

"ALMAS MUERTAS"

V. G. Sajnovsky, director del espectáculo "Almas Muertas", escribió en la revista "Arte Soviético", del 15 de octubre de 1932:

"El trabajo de Stanislavsky en la preparación de "Almas muertas" con todos los intérpretes ocupados en esta puesta de escena, es uno de los capítulos más maravillosos en la historia del Teatro de Arte. Hemos anotado palabra por palabra algunos de los ensayos, y parcialmente los demás. Estos ensayos quedarán grabados en la memoria de todos los participantes no sólo como un trabajo de dirección notable del genial maestro con la obra gogoliana, sino también como una escuela de nuevos métodos en la elaboración de cualquier papel en general. En algunos ensayos, cuando Stanislavsky, con sus descubrimientos, viraba en 360° las viejas nociones sobre cosas archiconocidas, los intérpretes lo interrumpían con frenéticos aplausos."

Efectivamente, obligado por ciertas circunstancias especiales, que habían acompañado esta puesta en escena, a producir un milagro, Stanislavsky movilizó todas sus fuerzas, todo su genio de director y de pedagogo, deslumbrando a todos los que asistieron a los ensayos con el brillo de su maestría y de su talento. ¿Cuáles fueron las circunstancias especiales que acicatearon la energía creadora de Stanislavsky? Trataré de reseñarlas brevemente.

En aquella época, no tan lejana, muchos de nuestros teatros se hallaban aún bajo el dominio de exacerbadas corrientes formalistas. Buscando la máxima "expresividad" y "orientación ideológica", se perdían en el mezquino laberinto de un sociologismo vulgar, dotándolo de "agudos" perfiles, exteriormente exagerados, agrupados en aquel entonces bajo el término en boga: *grotesque*. Entre los directores reinaba una especie de bacanal. Había entre

ellos, principalmente entre el elemento joven, gente talentosa y honesta pero equivocada de rumbo; otros, ingenuos y mediocres imitadores, *dilettanti*, o, simplemente hábiles aventureros, pescadores en aguas revueltas.

Con sólo enumerar todos los disparates y rarezas de sus inventos "innovadores", habría material suficiente para un libro gordo y entretenido. Las armoniosas y monumentales obras de nuestros clásicos se desmenuzaban en pequeños fragmentos —episodios—, con los cuales se cosían piezas teatrales, que recordaban las frazadas, hechas de retazos, de las viejas niñeras. Por capricho de los directores, los caracteres de los personajes se desfiguraban hasta lo irreconocible, contrariando el sentido común y la voluntad de los autores. En una de las comedias de Ostrovsky figuraba, no se sabe por qué, la Liga de las Naciones; los personajes se encaramaban a los trapecios, andaban en la cuerda floja, etc.[1].

La esteticizante crítica teatral, por lógica, apoyó a los "innovadores". Esgrimiendo un espíritu sumamente activo y belicoso, se ensañaba con toda producción teatral que guardara algún resabio de sentido común. Sus lanzas, por supuesto, eran dirigidas en primer término contra el MJAT, que no sólo trataba de conservar sus tradiciones realistas, sino también de orientarlas hacia el realismo socialista, demostrándolo claramente con la puesta en escena de "Tren blindado 14-69" de Vsévolod Ivánov.

No obstante, el director V. G. Sajnovsky encaró su labor sobre el poema de Gogol con cierta intención hacia el "grotesco". No sé qué participación tuvieron Stanislavsky y Nemiróvich-Dánchenko en la fase inicial de este trabajo, pero lo cierto es que no asistieron a ninguno de los ensayos.

Sajnovsky, director de un espíritu y de una mentalidad muy particulares, recién empezaba, por aquella época, a ambientarse en el MJAT. Buscaba impetuosamente cómo agilizar los medios de la expresión escénica, pero estas búsquedas aún no estaban pertrechadas por el conocimiento de la práctica directiva del MJAT. Hombre de vastísima cultura, contertulio interesante y entretenido, pensaba y expresaba sus pensamientos en brillantes paradojas,

[1] El autor se refiere a las representaciones de Meyherhold. *(N. de los T.)*

y sus métodos de trabajo con los actores también tenían un carácter paradójico. Este método carecía de elementos profesionalmente concretos, teniendo, en cambio, un carácter más bien literario y filosófico. Para compenetrarnos en mayor grado de la esencia del poema gogoliano, hicimos una serie de cosas, que lamentablemente nada tenían que ver con la utilidad práctica.

Sajnovsky nos daba interminables charlas sobre la personalidad de Gogol, sobre su filosofía, sobre sus relaciones con los contemporáneos, etc., etc. Íbamos al museo para ver la iconografía gogoliana, estudiábamos sus obras, sus cartas, su biografía. Para que la idea de traficar con muertos penetrara bien en mi mente, Sajnovsky, cierta vez, me invitó a hacer un paseo por el cementerio. Todo lo que nos decía Sajnovsky era muy interesante, cautivaba por su novedad y era, más o menos, veraz, pero no suficientemente preciso y concreto. Por más que visitáramos cementerios, museos y pinacotecas, por más que tuviéramos interesantísimas charlas, todo ello no era más que abstracciones que llenaban nuestras cabezas de bagaje inútil, el cual estorbaba el trabajo práctico. Con todo, trabajamos con gran entusiasmo, encontrando, a veces, cosas valiosas, y volviendo a perderlas, es decir errando sin orientación fija, hasta que, por fin, llegó el momento del ensayo general, al que asistió Stanislavsky.

No me detendré en los detalles del ensayo general ni en la impresión que me causó. Sólo diré que dejó a Stanislavsky completamente perplejo. Dijo a los directores que no había entendido nada de lo que había visto, que nosotros nos habíamos metido en un callejón sin salida, y que había que rehacer todo el trabajo u olvidarse de él. Quizás no hayan sido exactamente estas palabras, pero sí el sentido.

No pude presenciar todas las conversaciones de Stanislavsky con los directores, con M. A. Bulgacov, autor de la adaptación teatral del poema gogoliano, ni con otros técnicos, de algún modo ligados a esta labor, y por eso no puedo, sino someramente, contar su contenido, basándome en las noticias obtenidas de las personas arriba citadas y en lo que posteriormente supe por boca del mismo Stanislavsky. Trataré de ser breve, mencionando sólo aquello que tiene relación directa con nuestro tema.

Reconstruyendo en mi memoria todos los detalles del trabajo de Stanislavsky con "Almas Muertas", todos los preceptos vertidos por él durante el desarrollo de los ensayos, creo poder describir con bastante exactitud el camino elegido por el maestro para salvar el espectáculo. Es indudable que la primera preocupación de Stanislavsky era buscar un sólido eje dramático para esta obra dramáticamente endeble. ¿En qué basar la línea argumental del espectáculo? ¿Qué elemento podía sostener el interés del espectador? Ninguna de las adaptaciones del poema — y las hay, y más de un centenar — tuvo jamás éxito teatral. La única causa de este fracaso se debía a la inconsistencia de tales adaptaciones. Antiguamente se habían interpretado magistralmente, y con gran éxito de público, escenas sueltas de "Almas Muertas". Pero no bien se las unía en un espectáculo orgánico, donde, en una serie de escenas, se repetía el mismo tema de la compra de las almas muertas sin otro eje argumental, dejaba de provocar en el espectador el necesario *crescendo* de interés por la acción. Al promediar el espectáculo, el público empezaba a aburrirse, no obstante la intervención en la obra de intérpretes excepcionales, como Varlámov, Davydov, Dalmátov y otros.

En todos estos arreglos el papel más ingrato resultaba el de Chíchicov, pintado tan genialmente por Gogol. En la adaptación teatral este personaje atraviesa la totalidad de la obra, pero al repetir en todas las escenas casi literalmente lo mismo, termina por cansar al espectador, cuya atención, por añadidura, es absorbida por toda una galería heterogénea de pintorescos tipos gogolianos de terratenientes, mujiks y funcionarios públicos.

Y Stanislavsky decidió construir la línea argumental del espectáculo justamente en él, en Chíchicov. Con este fin la adaptación sufrió ciertos cambios y el trabajo de Stanislavsky con los actores tomó un rumbo especial.

"La carrera de Chíchikov", he aquí lo que será el argumento de la obra — decidió Stanislavsky —, y esto será lo que absorberá la atención del espectador. Esto no quiere decir que el maestro limitó el espectáculo a este solo objetivo. Conocía a la perfección las leyes del teatro, y sabía que cuanto más perfecta fuera la obra en el sentido dramático, tanto mejor serviría como agente conductor de la idea. Si la obra no está bien construida, el deber del

director es mejorarla, pero no con la introducción de ornamentos colaterales, que no hacen más que distraer la atención del espectador de la idea central, sino robusteciendo la línea de acción.

Stanislavsky dijo en uno de los ensayos:

—¿Qué hacer con Chíchikov? ¿Cómo evitar que resulten aburridas estas eternas y monótonas entradas suyas y sus conversaciones sobre el mismo tema? Hay para ello un solo medio: la acción transversal. Usted tendrá que saber mostrar cómo, por una circunstancia fortuita, nace en Chíchikov el plan de la compra de almas muertas, cómo este plan va creciendo, cómo llega a su apogeo y, finalmente, a su vertical caída. Si usted es capaz de dominar en este papel la acción transversal, ganará un importante galardón. Pero tengo que advertirle que es una tarea sumamente difícil.

El problema, propuesto por Stanislavsky, era difícil en general y para mí en particular. El maestro había elegido como protagonista de la línea argumental de la obra a Chíchikov y carecía, para este papel, de intérprete adecuado. Mis dotes escénicas podían servir, quizá, para aquella figura de Chíchikov, cerebral y grotesca, que tratamos infructuosamente de encarnar antes de la intervención de Stanislavsky, pero no se adecuaban de ningún modo al auténtico héroe del poema gogoliano. Aparte, nuestras anteriores tentativas de tergiversar la imagen creada por Gogol, de formar un *grotesque*, una máscara, en vez de un rostro vivo, de "aguzar" un personaje, ya "aguzado" tan magistralmente en la obra original, no hicieron más que deformar en mí mismo toda noción de la verdad, de la verosimilitud humana y orgánica, paralizando mi voluntad y mi intuición artísticas.

La influencia de la "moda" teatral de aquella época que, desde los primeros ensayos, nos indujo a tomar una orientación y un estilo equivocados, acabó por guiarnos a través de un callejón sin salida, y sólo un hombre de gran erudición y práctica teatral pudo sacarnos de él.

—Usted tiene todas las articulaciones dislocadas — me dijo Stanislavsky, en la primera charla que tuvimos después del ensayo general —. No tiene un solo órgano sano; hay que empezar por curarlo, por volver a colocar en su sitio

las articulaciones, enseñarle a caminar; digo caminar y no interpretar.

Todo esto, en conjunto, formaba aquellas circunstancias especiales, de las cuales ya hablé, y que tuvo que superar Stanislavsky para poder contar en un lenguaje escénico, llano y correcto, la sencilla historia de la carrera del "asesor colegislador" Pablo Ivánovich Chíchikov. Esto como primer paso. Stanislavsky, al principio, no nos dijo nada sobre los objetivos mucho más importantes, de este espectáculo, considerándolo prematuro. Era su sistema.

—¿Sabe usted hacer negocios?

—¿Qué quiere decir?

—En fin, comprar algo muy barato, vender caro, engañar al comprador, hacer propaganda a su mercadería, disminuir la mercadería del competidor, adivinar el precio mínimo, hacerse el pobrecito, jurar, invocar a Dios por testigo, etcétera.

—No sé hacer ninguna de estas cosas.

—Pues tiene que aprender: esto es esencial para su papel.

En los primeros ensayos Stanislavsky me citaba a mí solo con el propósito de "volver a encajar" mis articulaciones dislocadas. Se dedicaba a mí con extrema cautela, como lo haría un médico con un enfermo, y, según lo entiendo ahora, este cuidadoso trabajo iba dirigido, principalmente, al ordenamiento y modelado de la conducta física de Chíchicov. Éste, precisamente, era su método de cura, método que, posteriormente, esgrimió como el más seguro para llegar a la meta final de la asimilación total de un personaje, y que denominó el "método de las acciones físicas".

La labor empezó con charlas que nada tuvieron que ver con nuestras charlas anteriores. Stanislavsky, de golpe, nos bajó de las nubes, invitándonos a pisar tierra firme. Las preguntas concretas que nos hacía sorprendían por su sencillez y claridad. Yo llegué a sentirme sorprendido y defraudado; todo parecía tan simple, tan cotidiano y tan lejos del elevado fin que uno se imaginaba. Por añadidura el trabajo anterior me había llenado de tal confusión, que me costaba contestar las preguntas más llanas.

—¿Y para qué diablos Chíchikov anda comprando a los muertos? —me preguntó de sopetón Stanislavsky.

¿Qué se podía contestar a esto? Esto sí que lo sabía todo el mundo, pero...

—¿Cómo, "para qué"? Pues lo dice el libro: para hipotecarlos, como si fueran vivos, y cobrar dinero.

—¿Y para qué todo esto?

—¿Cómo para qué? Será porque le conviene... para cobrar.

—¿Por qué?

—¿Cómo por qué?

—¿Por qué le conviene hacer esta operación? ¿Para qué quiere él este dinero? ¿Qué se propone hacer con él? ¿Pensó usted en ello?

—No; así, en detalle, no lo he pensado.

—¡Pues, piense!

Un largo silencio.

—Está bien. Pongamos que las almas ya están hipotecadas y el dinero cobrado. ¿Y después?

Otro silencio.

—Usted tiene que conocer con exactitud, en detalle y de un modo concreto la finalidad de todo lo que está haciendo. Piense bien, analice a fondo la biografía de Chíchikov, acumule el material para la elaboración práctica del papel.

Con gran tacto y habilidad, Stanislavsky me empujaba hacia las ideas que le convenían, sin endilgarme nada preparado y sedimentado. Se limitaba a excitar mi fantasía.

—Póngase en el lugar de Chíchikov. ¿Qué haría usted en estas circunstancias?

—Pero yo no soy Chíchikov, el lucro no me interesa.

—Pues, figúrese que esto le interesara en sumo grado, ¿cómo procedería entonces?

En estas charlas se dilucidaban los aspectos más simples, referentes a los problemas más fundamentales de la vida de Chíchikov. No había en ellas nada de confuso, nada de retorcido, aspectos tan en boga entre los representantes del formalismo agresivo de aquella época. Un cabal representante de esta tendencia era Andrei Biely, que, en un artículo de acerba crítica titulado "Gogol incomprendido", se dirigió contra nuestro espectáculo, y escribió entre otras cosas: "Algunas observaciones más sobre el simbolismo de los detalles en el texto gogoliano: 'Almas muertas' comienza por la descripción del carricoche de Chíchi-

kov. Unos mujiks, testigos casuales de la entrada de Chíchikov a la ciudad, comentan la *rueda* de este carricoche. Entre las almas vendidas a Chíchikov por la vieja Koróbochka, que jugará un papel tan importante en el descubrimiento de la estafa de Chíchikov, figuraba un mujik con el nombre de Juan *Rueda*; en el momento de la fuga de Chíchikov de la capital del distrito, se descubre que la *rueda* del coche está rota."

Cité este párrafo tan sólo para subrayar que no era este "simbolismo de los detalles" lo que interesaba a Stanislavsky en su trabajo con "Almas muertas". Semejantes elucubraciones siempre le parecieron "tiradas de los pelos". No; en primer término lo que más le interesaban en el héroe del poema eran sus preocupaciones más simples y los más reales hechos de su vida cotidiana, como por ejemplo:

Cuánto dinero tenía Chíchikov consigo cuando sobornaba al secretario del Instituto Hipotecario, a cuánto ascendía el dinero que le daban, etc.

En una palabra, exigía el conocimiento de la vida de su héroe en todos sus detalles. Todos estos problemas tenía que resolverlos yo sin la ayuda de nadie. Y los iba resolviendo mientras esperaba que comenzara mi trabajo con el rol, sin comprender que este trabajo ya había comenzado, pero que el método empleado para ello resultaba inusitado para mí.

PRÓLOGO

No advertí el momento en que de las charlas pasamos a la acción. Nos entreteníamos jugando, pero en realidad ya estábamos ensayando el prólogo de la obra.

Para mayor claridad transcribo el texto del prólogo de la adaptación teatral de "Almas muertas".

Habitación en una fonda de la capital

CHÍCHIKOV: ¡Señor secretario!

SECRETARIO: ¡Señor Chíchikov! ¿Cómo, otra vez usted? ¿Cuándo va a terminar esto? A la mañana me importuna en el Instituto Hipotecario y a la noche me asedia en las fondas. Déjeme pasar. Ya le tengo explicado, señor mío, que nada puedo hacer por usted.

CHÍCHIKOV: Mi muy estimado señor, haga usted lo que quiera, pero no me moveré del lugar hasta no obtener de usted la resolución necesaria. Mi mandante se va de viaje.

SECRETARIO: Su mandante arruinó su posesión rural.

CHÍCHIKOV: Las pasiones humanas son infinitas cual las arenas del mar, mi estimadísimo señor.

SECRETARIO: Infinitas, en efecto. Entre los juegos de azar y las juergas despilfarró toda su fortuna. La finca rural de su mandante se halla en el último grado de ruina ¡y usted pretende empeñarla en el Instituto Hipotecario a 200 rublos el alma! ¿Quién la tomará en prenda?

CHÍCHIKOV: Pues, ¿por qué tanta severidad? La finca está arruinada por las plagas, por malas cosechas, por el pillo del administrador.

SECRETARIO: ¡Hum!

CHÍCHIKOV: (*Saca el dinero y se lo mete en la mano al secretario.*) Se le había caído esto.

SECRETARIO: No soy el único, hay otros en el consejo.

CHÍCHIKOV: Ya arreglaré a los otros también. Yo mismo fui un funcionario público, conozco el asunto.

SECRETARIO: Está bien. Traiga la solicitud.

CHÍCHIKOV: Con todo, hay un pequeño pero; la mitad de los campesinos murieron y quisiera evitar enredos.

SECRETARIO: *(Riendo a carcajadas.)* ¡Flor de finca! No sólo arruinada, sino también con la mitad de la gente muerta.

CHÍCHIKOV: Pero, mi estimado...

SECRETARIO: Le diré: ¿según el censo revisional aún se consideran vivos? ¿No los borraron todavía?

CHÍCHIKOV: ¿Que si aún se consideran vivos?...

SECRETARIO: ¡Ea, ánimo! ¿Qué le pasa? Uno muere, otro nace y todo va a la misma olla. Si aún no están borrados y figuran como vivos en el censo, quiere decir que viven.

CHÍCHIKOV: Ah, ah...

SECRETARIO: ¿Qué dice?

CHÍCHIKOV: No, nada, nada...

SECRETARIO: Está bien... Traiga la solicitud. (*Se va.*)

CHÍCHIKOV: ¡Hay que ver qué bobo soy! ¡Ay, cómo soy... cómo soy!... Estoy buscando las manoplas ¡y las tengo puestas! No tengo más que comprar a los que murieron, antes de que los borren de las planillas del censo... Digamos que compre un millar y que los empeñe en el Instituto Hipotecario a 200 rublos por alma, ¡Ya me junto con un capital de doscientos mil rublos! Cierto que sin tierra no se puede ni comprar ni empeñar las almas. *(En un arranque de inspiración.)* ¡Pues, los compraré con traslado! En la gobernación de Jersón están regalando tierras, con tal de que se las pueble. ¡Allí los mudaré a todos estos muertos! ¡A la provincia con ellos! ¡A Jersón! Que vivan allí en paz los difuntos. La época es propicia: con la última epidemia la gente, a Dios gracias, moría como moscas. Simulando la búsqueda de una finca para establecerme, podré visitar los rincones donde me resulte más cómoda y más barata la compra de las almas muertas. Antes que nada, una visita al gobernador. Es un asunto difícil, engorroso. No vaya a salir una historia fea. Si me agarran con las manos en la masa, seguro que me espera la pena de látigo en la plaza pública, y luego... ¡A Siberia!... pero, ¿para qué tiene uno el meollo? Y otra cosa: nadie, pero nadie va a creer en semejante cosa. ¡Demasiado fantástico! Nadie lo creerá jamás. Pues, ¡a la provincia! ¡Andando! (TELÓN).

Chíchikov, tras una serie de negocios catastróficos, se queda de nuevo en fojas cero y, esta vez, por lo visto, ya sin esperanzas de levantar cabeza. No le queda más que ahorcarse. Como último recurso toma por su cuenta un negocio muy dudoso; hipotecar una posesión rural, completamente arruinada, con la mitad de los siervos de la gleba (almas) muertos en epidemias. La concesión de la hipoteca depende del secretario del Consejo Tutelar Hipotecario, un zorro corrido, imposible de engañar, a quien Chíchikov ya tiene harto con su inoportuna insistencia en el asunto. Los medios para el soborno son extremadamente limitados. Pero un hombre amenazado por la bancarrota y por la miseria no se detiene ante ningún medio. Y helo aquí a Chíchikov, que, tras perseguir cual un sabueso el rastro del secretario, lo ubica en la fonda, y decide conseguir su objetivo, o morir.

Todo esto fue comentado en nuestras charlas con Stanislavsky, cuando buscábamos el punto de partida de la conducta de Chíchikov en el prólogo de la pieza.

—Veamos, Toporkov ¿cómo procedería usted en estas circunstancias?

—Supongo que Chíchikov debe sentir...

—Deje en paz los sentimientos de Chíchikov, piense en cómo actúa. ¿Y?

Silencio.

—Ahí tiene usted sentado a su *partenaire*, Vsévolod Alekséievich. Usted espera recibir de él una contestación muy importante. Pues bien, antes que nada tiene que acomodarse al lado de él del modo que mejor le convenga. Verifique por la expresión de sus ojos qué probabilidades tiene, no cavile, trate de actuar en seguida.

Tras varias tentativas, cuando el asunto ya parecía cuajar, Stanislavsky prosiguió:

—¿Y qué haría usted, si él se negara a atenderlo y se fuera? Váyase, Vsévolod Alekséievich, no le haga caso, no lo escuche, y usted Toporkov, trate de detenerlo... no; con las manos, no. Consígalo sin recurrir a la fuerza. No lo deje ir... Está mal; así se le va.

—No sé qué puedo hacer.

—En la vida real, si tuviera mucho apremio, sabría cómo detenerlo, y ¿por qué no lo sabe hacer aquí? Si es tan sencillo. Haga este ejercicio simple. El objetivo de uno consiste en levantarse sorpresivamente de su asiento y salir por aquella puerta, mientras que el otro se lo tiene que impedir a toda costa y pararlo a tiempo, sin dejarlo cruzar cierta línea. A ver, prueben, pero no hagan teatro, tomen en el asunto un auténtico interés.

Este ejercicio me era familiar por los anteriores ensayos de "Desfalco".

No intento enumerar aquí todas las sutilezas pedagógicas empleadas en esta escena por Stanislavsky para conseguir de mí una conducta natural y orgánica; sólo diré que fue un trabajo largo y minucioso y que no sobrepasaba, al principio, la acción física, es decir: debía disimular mi presencia cerca de la mesa para poder observar a mi compañero, sin ser visto por él, aturdirlo para que se detuviera en plena marcha; cortarle hábilmente el camino hacia la salida; deslizarle diestramente la coima, para que nadie observara

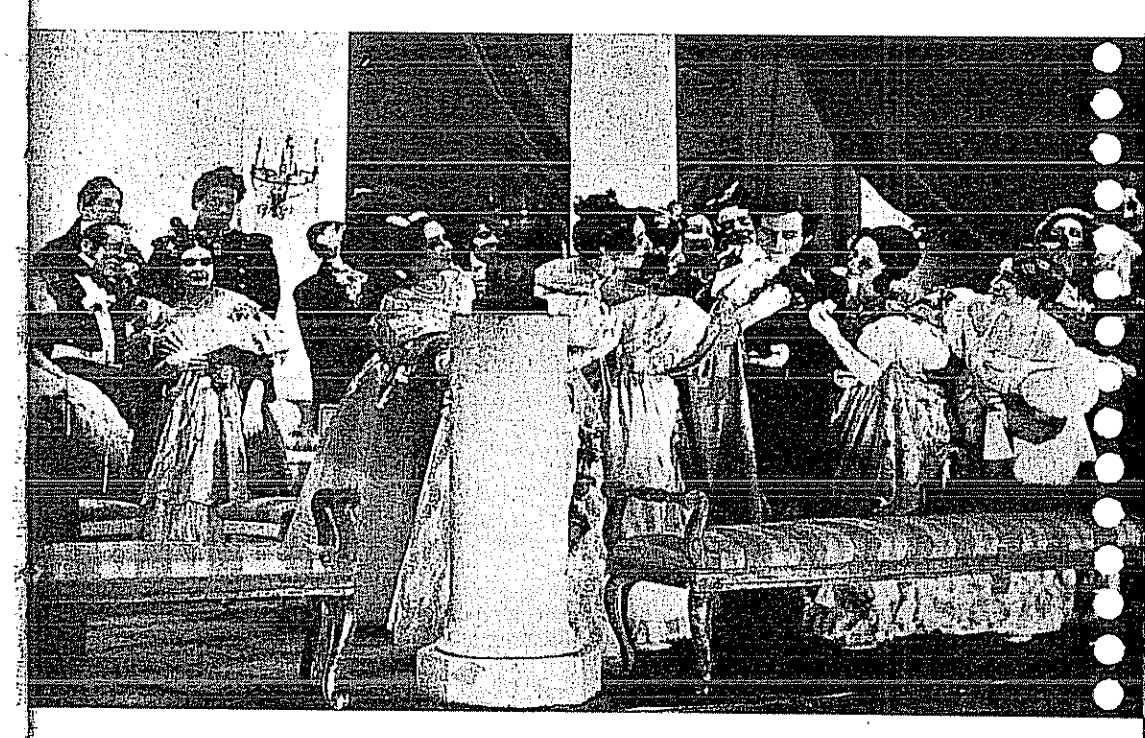
la maniobra, etc., etc. Todo esto, por ahora, sin acudir al texto de la obra.

—Usted aprendió ahora a efectuar una serie de acciones físicas. Únalas en una línea continuada y obtendrá el esquema de la acción física del prólogo. Resumiendo ¿qué tiene que aprender a hacer? Disimular su presencia y acechar el más mínimo movimiento de su *partenaire*. Apenas haga una tentativa de irse, deténgalo, impídale el paso, atraiga su atención con alguna cosa, desoriéntelo aprovechando su sorpresa, para deslizarle la coima, sin que nadie lo advierta. Por el momento es suficiente. Es la parte inicial más importante del prólogo. Aprenda a hacerla bien. Si para ejecutar todo esto necesita usted el parlamento, hable, pero sin acudir al texto exactamente, sino a la idea que contiene. No interprete nada, actúe. Nada para nosotros, todo para su *partenaire*. Compruebe por las reacciones de éste si su propia acción es correcta.

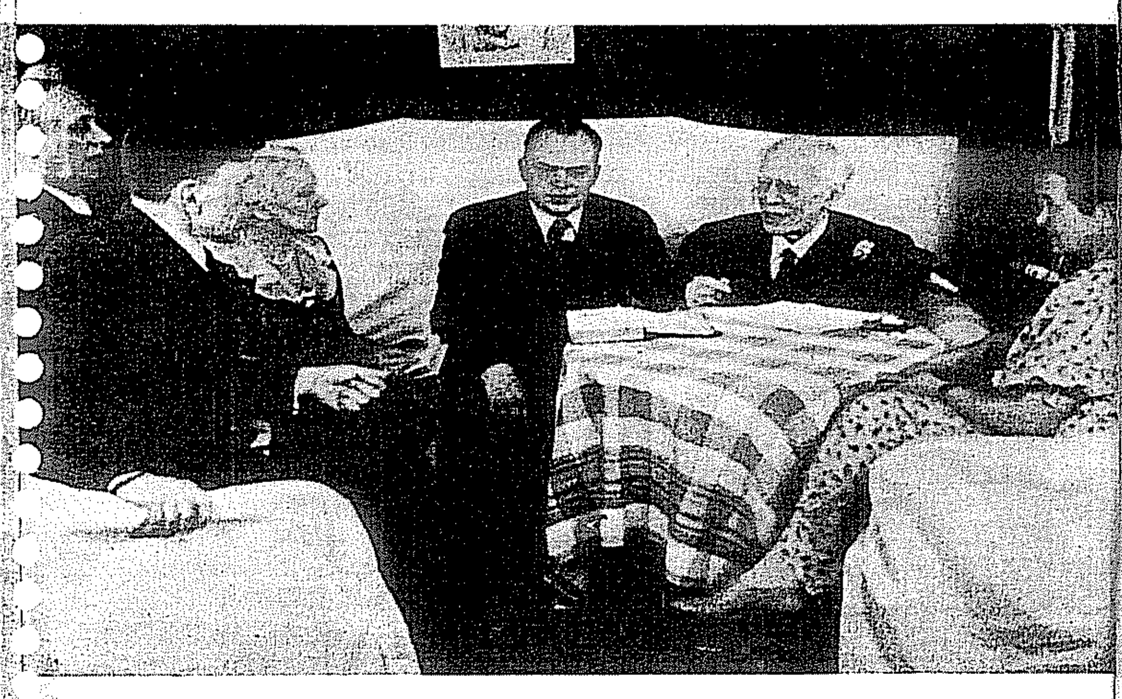
La segunda parte del prólogo que se reduce al monólogo de Chíchikov: "Hay que ver qué bobo que soy..." etc., carece, al parecer, de toda acción física, pero Stanislavsky encontró su línea aun en este pasaje. Chíchikov se queda sentado y dice su monólogo.

—No es un monólogo sino un diálogo. Hay aquí una acalorada disputa entre el raciocinio y el sentimiento. Distribuya a estos dos contrincantes: sitúe a uno en la cabeza y al otro, digamos, en el plexo solar, y déjelos que se enfrenten. De acuerdo a quien vaya ganando, Chíchikov salta del asiento con la intención de ejecutar la estafa, antes de que alguien pueda adelantársele en su plan, o, por el contrario, se esfuerza por permanecer sentado en la silla. Usted comprende y siente el estímulo para realizar esta acción; trate, pues, de llevarla a la práctica.

Por el momento todo giraba exclusivamente alrededor de la conducta física. Para estudiarla y perfeccionarla se aplicaban los más diversos métodos y el surtido de las acciones era mucho mayor y más variado que el utilizado en "Desfalco". Al seguir este método nuestra labor tomaba la forma o de un juego entretenido, o de una clase de ejercicios con los elementos más primarios de las acciones físicas, con Stanislavsky convertido en un profesor pedante y exigente que, de pronto, nos pedía que le describiéramos oralmente toda la línea de actuación de los personajes del



Escena de conjunto del baile en la casa del gobernador (*Almas muertas*, escena octava).



Stanislavsky en los primeros ensayos de su puesta en escena póstuma (*Tartufo*, de Molière).

prólogo. Esta labor prosiguió hasta que logramos cumplir en cierta medida con el objetivo propuesto: relatar y ejecutar todo el esquema de las acciones físicas contenidas en el prólogo.

En aquel entonces yo no percibía aún el hondo sentido de estas prácticas; no conocía el secreto de Stanislavsky, y no sabía que la finalidad de éstas era penetrar en lo más hondo, en lo más intrincado del sentir humano a través de una correcta ejecución y una lógica consecuente de las acciones físicas, es decir, llegar, a fin de cuentas, a la misma calidad que habíamos perseguido vanamente durante la primera etapa de nuestro trabajo. Pero, por el momento, ni Stanislavsky ni nosotros pensábamos en materias tan elevadas, y sólo trabajábamos en la solución de objetivos escénicos más sencillos, tratando de conseguir la máxima perfección en su ejecución. Y así, paso a paso, llegamos a la frase de nuestra labor, cuando surgió el deseo y la necesidad de apoyarnos en el texto del libro. Me veo parado frente a mi *partenaire*, diciéndole:

—Haga usted lo que quiera, mi muy estimado señor, pero no me moveré del lugar hasta no obtener de usted la resolución necesaria.

Me interrumpen unas palmadas y la voz de Stanislavsky, gentil y como pidiendo disculpas:

—Perdón, no entendí lo que dijo.

—Haga usted lo que quiera, mi muy estimado señor, pero no me moveré del lugar...

—Discúlpeme, pero no entiendo ni una palabra, ¿cómo dijo?... ¿mi muy estimado?...

—Haga usted lo que quiera, mi muy estimado...

—¡¿Qué?! "¿Lo que quiera?"

—Haga usted lo que quiera, mi muy estimado señor, pero no me moveré del lugar...

—Perdón, dispénseme, pero no entiendo nada... Hum, hum... será mi esclerosis. Cada día estoy peor —y dirigiéndose a los *regisseurs*—: ¿Cómo es el texto?

Los *regisseurs* tratan de pronunciar la frase con la máxima claridad, pero Stanislavsky no cambia la expresión perpleja de su rostro. Me compadezco de su sordera y repito la frase con la mayor expresividad de la que soy capaz, utilizando los matices más sutiles de mi voz:

—Haga usted lo que quiera, mi muy estimado señor,

pero no me moveré del lugar hasta no obtener de usted la resolución necesaria.

—Ahora comprendí... Con la misma expresividad tiene que dirigirse a su *partenaire*. No se olvide que tiene que persuadir a una persona que se resiste a escucharlo. ¿Entiende, ahora, qué acción debe haber en todo su proceder...? Bien, veamos.

Repito la frase.

—¡Sencillamente horrible! ¿Para qué acentúa cada palabra? "*Haga usted lo que quiera, mi muy estimado señor, pero yo no me moveré del lugar hasta no obtener de usted la resolución necesaria*". Así la frase pierde toda su eficacia. La idea llega con la máxima claridad, cuando la frase, por más larga que sea, lleva una sola acentuación. Tal como me la acaba de decir. ¿Y, por qué? Pues, porque tenía usted el verdadero deseo de que yo comprendiera el sentido de las palabras, y lo que hace ahora es representar, y no vivir la situación. Por favor, pruebe de nuevo. ¡Horrible...! ¿Dónde está el acento? A ver, marque la frase. ¿De qué palabra no puede prescindir para expresar lo primordial? ¿Qué quiere usted de su compañero? ¿Cuál es la palabra imprescindible para que la escena resulte comprensible?

Silencio.

—¿Qué es lo que le va a pedir? ¿Qué tiene que hacer él para satisfacerlo? ¡Si la frase lo dice! Usted mismo dice que no se moverá del lugar hasta que... ¿Qué?

—Hasta no obtener...

—¿Y?

—La resolución.

—Ahí la tiene, la principal palabra acentuada. Pues, marque esta sola palabra en toda la frase.

Digo la frase, tratando de darle un solo acento.

—¿Y por qué mezcló todas las demás palabras? No hace falta apurarlas ni mezclarlas, sólo hay que decirlas sin marcar. ¡A ver!

Vuelvo a decir.

—¿Y por qué este tropezón en la última palabra?

—¿Qué tropezón?

—¿Por qué lo dice a tropezones? re-so-lu-ción.

—Porque lleva la acentuación.

—Acentuación, pero sin tropezones. Sólo hay que quitar el acento de todas las demás palabras, para que ésta se vuelva naturalmente acentuada. ¡A ver!

A menudo, cuando nosotros, los actores, representamos en un círculo de "legos" los momentos más álgidos de algún ensayo de Stanislavsky, se cree que caricaturizamos, o, por lo menos, que exageramos, según es costumbre en nuestro ambiente. Primero, no se puede martirizar a la gente en esta forma. Y, luego, si las cosas son realmente así, ¿dónde diablos está la creación individual? Semejante tortura no puede llevar al actor a ningún lado, sólo consigue desorientarlo. En efecto, después de haber trabajado sobre una frase dos o tres horas, parecería que uno deja de comprender el sentido de las palabras. Pero es un efecto pasajero. Posteriormente, por el contrario, el sentido de la frase y de las palabras surge con particular claridad y, tras esta "purificación a fuego", se tiene al parlamento el máximo respeto. Ya uno no lo dirá al tun-tun, no le endilgará acentos superfluos, no le agregará "tropezones". El parlamento saldrá expresivo, natural y musical al mismo tiempo.

¿Puede un actor ser tan exigente consigo mismo? ¿Puede trabajar solo en el perfeccionamiento de su técnica? Dudo, ya que, para empezar, no se ve ni se oye, y no entiende sus propios defectos. Todos los malos hábitos, adquiridos en años de labor escénica, quedan bien prendidos. Para liberarse de ellos se necesita mucha tenacidad y mucho valor a la par que la ayuda de una persona con autoridad y con un gran conocimiento de las leyes que rigen la creación. Es por eso que nunca protestamos contra las excesivas exigencias de Stanislavsky en los ensayos. No hubiera existido la cultura del Teatro de Arte, si sus actores no hubiesen pasado por la severa escuela del gran maestro.

Pero volvamos al ensayo. Stanislavsky consideraba como única e indiscutible base del arte teatral la acción, eliminando despiadadamente todo aquello que se encontraba fuera de su esfera.

—¿Para qué hace esto? ¿Qué agrega esto a la acción transversal? Todo lo que no lleva a la finalidad, al superproblema, está de más.

Toda acción física debe ser una acción efectiva que conduce hacia alguna finalidad, igual que cada parlamen-

¿Se divierte la justicia? ¿el de la universidad?

to dicho en el escenario. Stanislavsky solía citar a menudo la siguiente máxima: "Que ninguna de tus palabras suene a hueco y que tus silencios nunca resulten mudos."

Stanislavsky tenía muchos métodos pedagógicos para dotar a las palabras de un sentido activo y para aguzar la acción oral. Pero todos estos métodos se dividían, aparentemente, en dos categorías. Unos seguían la línea exterior, línea del estudio de la construcción lógica de la frase; otros iban por la línea interior, que desarrollaba en el actor la correspondiente percepción de las imágenes, sobre las cuales éste apoyaba el texto de su rol. Acabo de exponer un ejemplo de la línea exterior ("Haga lo que quiera, mi muy estimado...."). Aquí Stanislavsky quiso conseguir del actor que aprendiera a acentuar una sola palabra — la última — en una frase larga para hacerla más activa y efectiva.

—Le fue confiado un papel que consta de una serie de ideas, desde la primera hasta la mil ochocientos décima tercera. Todas las ideas tienden hacia la última, la mil ochocientos décima tercera, todas están gobernadas por ella.

El objetivo de la acción verbal del actor consiste en comunicar al *partenaire* la percepción visual que él tiene de una imagen dada. El mismo tiene que imaginarse el cuadro con la máxima claridad, para que su compañero pueda percibirlo con la misma intensidad y claridad en los detalles.

Tropecé con la acción verbal y con la visión de la imagen, en la cual aquélla se basaba durante los ensayos de la segunda parte del prólogo de "Almas Muertas", en el monólogo final de Chíchikov.

"Hay que ver qué bobo que soy...." etc. Recuerdo que dije el monólogo con gran suficiencia y, rematándolo con un espectacular golpe de puño en la mesa, me levanté y miré con aire triunfante a Stanislavsky.

—¡Hum! ¡Hum!... Querido mío, usted no ve un pepino...

—¿¿¿-???

—Usted ve las palabras... ve las letras que las componen, tal como está escrito en su cuaderno, y no lo que veía detrás de ellas Chatsky — evidentemente quería decir Chíchikov, pero por distracción le salió Chatsky, con lo cual acabó de confundirme.

—No lo entiendo.

—Por ejemplo, en esta parte donde dice: "si me agarran con las manos en la masa, seguro que me espera la pena del látigo en la plaza pública", y, luego... ¡A Siberia...!, usted siente que para Jlestakóv... (¡otra distracción de Stanislavsky!) ...no ve detrás de estas palabras ni la ejecución de la pena, ni los grillos, ni la inhóspita Siberia... Y esto es lo más importante. A ver, vuelva a empezar.

—Hay que ver qué bobo soy...

—Usted no ve nada... simplemente dice las palabras. Primero tiene que acopiar las percepciones visuales, verse en el papel de un simplote y, sólo entonces podrá regañarse a sí mismo, por ser tal. ¿Qué es un bobo? ¿Cómo lo ve usted? Por favor, otra vez.

—Hay que ver...

—¡Horrible...! ¡Hum! Alto voltaje desde la primera palabra. Usted está tratando de excitarse exteriormente, provocar una tensión nerviosa y cubrir todo con una capa de niebla. Y en realidad, lo único que tiene que hacer es concentrarse, ver claramente en qué consiste su yerro, y regañarse en forma. ¡A ver!

—Hay que ver...

—¿Por qué "¡Hay que ver!"? No es "hay que ver", sino: hay que ver, qué bobo soy. ¿Dónde está la palabra acentuada? Si la acentuación es incorrecta, esto significa que no ve lo que está diciendo.

Y de nuevo se produce la consabida crisis de ensayo.

Por fin del caos de los esquemas, croquis y detalles sueltos, elaborados en los ensayos, empieza a perfilarse el prólogo de "Almas Muertas", el nudo de toda la obra. Posteriormente comprendí que Stanislavsky deseaba empezar el espectáculo con unos acordes potentes y sonoros, y era por eso que se tomaba tanto trabajo con todos nosotros. Consideraba de primordial importancia saturar nuestra actuación de ritmos agudísimos. Sabía muy bien que esto no se captaba de inmediato, que había que cultivarlo, que primero había que marcar la ruta y cavar los canales por donde podría fluir el natural temperamento del actor. Cuando este trabajo progresó hasta alcanzar

cierto nivel, Stanislavsky se permitió hablar "de los resultados".

—El prólogo que estamos ensayando —solía decir— es el diapasón para toda la obra. ¿Se dan ustedes cuenta qué responsabilidad representa esto? Y ¿qué hace falta para su buen desarrollo? Tan sólo atención, concentración, percepciones visuales claras, el sentido de la verdad. Helo aquí a usted acechando desde su asiento al secretario del Consejo Tutelar Hipotecario para que no se escape de la fonda. De esto depende su vida... ¿Se da usted cuenta de qué ritmo hay en esta escena, qué ideas, qué estado de alerta para hacer, en cualquier momento, un salto de 10 ó 15 metros que cortará el camino entre el secretario y la puerta de salida? Verifique bien esta sencillísima acción física. Después de la primera frase que usted le dirige. "Haga lo que quiera, pero yo no me moveré del lugar...", hágale presentir esta "percepción visual suya", para que se dé cuenta con toda claridad de qué escándalo le va a armar aquí, en la fonda, si a él se le ocurriera dar un paso adelante. "No me moveré del lugar..." ¿Se da cuenta cabal de lo que significan estas palabras?

"Después de haber conseguido que el secretario lo atienda, tiene que darse maña para deslizarle la coima en la mano de tal suerte que nadie en la fonda lo note, para que, en el caso de que el secretario quiera acusarlo de cohecho, pueda usted negar la acusación. Además, tiene que concluir la operación cuanto antes, pues su 'mandante se va mañana de viaje'. Finalmente, cuando la gota de la ponzoña cae en el terreno propicio de la naturaleza de Chíchikov, debe decidirse, sin perder un instante, a realizar esta operación sumamente riesgosa. Es aquí donde más falta hacen sus percepciones visuales... ¿Se da cuenta? Por un lado la flagelación pública... los grillos... Siberia... y por el otro una fortuna de 200.000 rublos, una magnífica finca rural... una esposa, el paraíso terrenal, el límite de las aspiraciones de toda la vida. Ahora o nunca. Es lo que tiene que ver, ver con la máxima claridad, para que sus ímpetus, en cualquiera de las dos direcciones, tengan una base interior justificada y el más alto grado de expresividad."

No puedo decir que, después de haber visto tan claramente todo esto, pudiéramos ya interpretar la escena sin ninguna dificultad. De ningún modo. Pero ya no andábamos como entre neblina en nuestro trabajo. Yo me daba cuenta de por qué no lograba tal o cual momento y dónde tenía que insistir para que la cosa cuajara. Ya podía ver claramente qué ilimitadas posibilidades interpretativas encerraba esta escena breve y, aparentemente, pobre de contenido. Y, principalmente, ya no tenía dudas en el camino por seguir.

Y las dificultades...

"Nada se consigue sin un esfuerzo, y sólo vale lo que se consigue con el esfuerzo", solía decir Stanislavsky.

EN LA CASA DEL GOBERNADOR

Este cuadro, "Chíchikov en la casa del Gobernador", sigue inmediatamente al prólogo. Si en el prólogo Chíchikov se decide a actuar, en este cuadro ya se inicia la acción propiamente dicha, es decir el comienzo de la materialización del plan.

GOBERNADOR: *(En bata, con la orden de Santa Ana al cuello, frente al bastidor con un bordado, canturreando.)*

Creedme, una niña no debe
ser franca con cualquiera;
desde luego puede enamorarse
mas no debe hablar de ello.

LACAYO: Viene a ver a Su Excelencia el consejero colegislador, Pablo Ivánovich Chíchikov.

GOBERNADOR: ¿Chíchikov? ¡Dame el frac! *(Canta.)*

Os diré con toda franqueza:
un enamorado viejo es un tonto.

(El lacayo le ayuda a ponerse el frac.) Hazlo pasar. *(El lacayo sale.)*

CHÍCHIKOV: *(Entrando.)* Al llegar a la ciudad consideré un deber ineludible testimoniar mi respeto a los principales dignatarios, y mi primera obligación es presentar mis saludos a Vuestra Excelencia.

GOBERNADOR: Mucho gusto en conoceros. Tomad asiento, os lo ruego.

(Chíchikov se sienta.)

GOBERNADOR: ¿Qué cargo administrativo desempeñáis?

CHÍCHIKOV: El derrotero de mi carrera administrativa empezó en la Corte de Justicia. Su ulterior desarrollo transcurrió en sitios diversos. Entre otros en la Comisión de Construcción...

GOBERNADOR: ¿Construcción de qué?

CHÍCHIKOV: De la Catedral del Salvador en Moscú, Excelencia.

GOBERNADOR: *(Aparte.)* Un hombre de bien.

CHÍCHIKOV: *(Aparte.)* ¡Qué suerte! Esto de la catedral me vino al pelo. *(En voz alta.)* También me desempeñé en un juzgado y en la aduana.

GOBERNADOR: ¿En la aduana?

CHÍCHIKOV: En fin, soy un insignificante gusano en este orbe. Desde la cuna fajado y ceñido por la paciencia. Imagen y personificación de la mansedumbre y resignación. Y lo que sufrí y aguanté, durante mi carrera administrativa, de los enemigos que llegaron hasta a atentar contra mi misma vida, para ello no hay palabras, ni colores, ni pinceles adecuados. Mi vida, Excelencia, es comparable a una barca a merced de las olas.

GOBERNADOR: ¿Una barca?

CHÍCHIKOV: Así es, Excelencia, una barca.

GOBERNADOR: *(Aparte.)* Un hombre instruido.

CHÍCHIKOV: *(Aparte.)* Este gobernador es un badulaque.

GOBERNADOR: ¿A qué sitio os dirigís?

CHÍCHIKOV: Viajo en busca de un rinconcito donde, en el ocaso de mi vida, pueda pasar el fin de mis días. A pesar de este ocaso y aparte de él, ver el mundo y observar el maremágnum humano, que constituye en sí, por así decir, un libro viviente, y una ciencia aparte.

GOBERNADOR: Es cierto.

CHÍCHIKOV: Se entra a la gobernación de Su Excelencia como al paraíso.

GOBERNADOR: ¿Por qué lo decís?

CHÍCHIKOV: Los caminos parecen de terciopelo. *(El gobernador sonríe confundido.)* Los gobiernos que designan a dignatarios sabios, merecen el mayor encomio.

GOBERNADOR: Estimadísimo... ¿Pablo Ivánovich, si no me equivoco?

CHÍCHIKOV: Así es, Excelencia.

GOBERNADOR: Os ruego que honréis con vuestra presencia una pequeña fiesta en mi casa esta noche.

CHÍCHIKOV: Sumamente honrado, Excelencia. Con vuestro permiso me retiro, Excelencia. ¿Quién bordó esta franja tan primorosa?

GOBERNADOR: *(Lleno de pudor.)* Estoy... bordando un portamonedas.

CHÍCHIKOV: ¡Qué notable! *(Admirando el bordado.)* Muy honrado... *(Retrocede y se va.)*

GOBERNADOR: ¡Qué hombre más afable y cortés!

(Canta.) Os diré con toda franqueza:
un enamorado viejo es un tonto...

TELÓN

¿Qué significa este eslabón en el largo encadenamiento de la acción transversal en el papel de Chíchikov? ¿Cuál fue su objetivo concreto al hacer la visita de cortesía al Gobernador? Todo esto tenía que ser analizado para definir la ulterior conducta de Chíchikov. ¿Con qué medios podía llegar con la mayor seguridad a su meta?

Omito las peripecias de los ensayos de mesa, concernientes a esta escena, y paso directamente a la exposición de los resultados y de las conclusiones, a que hemos llegado.

Esta visita tenía suma importancia para Chíchikov. Para empezar, en la casa del Gobernador conocería a los terratenientes, a quienes pensaba comprar la "mercadería" y, también, a los funcionarios públicos, por cuyo intermedio tendría que legalizar esas transacciones. Pero no le bastaba conocerlos: le importaba ser introducido en este círculo por el mismo Gobernador, ser recomendado por él. Y para que ello suceda, ¿qué cosa tenía que conseguir Chíchikov en su breve visita?

—A ver, dígalo con un solo vocablo. Determínelo con un solo verbo que pudiera marcar la línea de su conducta.

—Caer en gracia al Gobernador.

—Sí, pero lo quiero más exacto.

—¿Algo así como cautivar?

—Bueno, digamos conquistar, conquistarlo... ¿Esto lo entiende usted?
—Sí.
—¿Cuál será la prueba concreta de que habrá alcanzado su objetivo cien por cien? ¿Qué le hará sentirse completamente satisfecho?
Silencio.
—Partiendo de la acción transversal de su papel ¿consiguió usted algo del Gobernador?
—Sí.
—¿Qué cosa, precisamente?
—Bueno, conseguí que me tratara con cordialidad. Me sonrió, me dio la mano...
—Podría ser una cortesía fingida, urbanidad de anfitrión. Piénselo bien.
Silencio.
—Pero ¿a qué aspiraba? ¿Para qué quería meterse en su casa?
—Para conocer allí a los terratenientes y...
—¿Cómo puede entrar a la casa del Gobernador...? ¿Qué necesita para ello? ¿A ver?
—Una invitación.
—¿La obtuvo?
—Sí, me dijo: "Venid esta noche a mi casa a una fiestita."
—Ahí está. Esto es lo más importante, lo más real que logró conseguir en su visita. Toda la escena está bajo este denominador. Todo conduce a ello; que esto sea su única preocupación, su único afán. Éste, pues, es su objetivo: conseguir la invitación... A ver, ¿cómo actuará usted?
—Me dirigiré a él con mucha obsecuencia...
—Entonces él dirá "¡qué tipo rastrero!" y lo echará de su despacho a los tres minutos. Pues, para ejecutar un movimiento táctico, hay que aclarar, antes que nada, quién es el adversario. Tiene que haber un momento de orientación, de auscultación de su *partenaire*, y usted decide todo de buenas a primeras... No se olvide que ve al Gobernador por primera vez, y lo primero que tiene que procurar para no hacer un papelón es diagnosticar a la brevedad posible qué clase de persona tiene delante de usted y cuál es el mejor modo de abordarla. Sólo después

del primer tercio de la conversación podrá atacarlo, seguro de sus medios. El primer momento de su acción en esta escena es una rápida orientación, un palpar del objetivo. Es lo que siempre hacemos en la vida real y lo que, generalmente, omitimos en el escenario. A ver, comencemos.
—No sé... ¿por dónde? ¿Digo el texto?
—No me importa el texto, empiece a actuar.
—Pero ¿y el *partenaire*?
—Yo seré su *partenaire*.
Silencio.
—Bien, salga al corredor y después entre a la habitación, como si fuera por primera vez. Trate de impresionarme muy favorablemente.
—¿Y el texto?
—¿Para qué quiere el texto? Hablemos de nuestros asuntos. Lo que me importa es su modo de conducirse.
Y empezó una labor tenaz, análoga a la del prólogo.
—¿En qué está pensando? ¿Nunca en la vida real se propuso ganar la simpatía de nadie?
—Sí, pero siempre con resultado negativo.
—¿Por qué?
—Porque uno se propone a hacer una cosa y le sale todo al revés.
—Y si hubiera hecho lo que se había propuesto, ¿habría logrado su objetivo?
—Probablemente.
—Pues, hágalo ahora. Allí lo inhibía su cortedad, pero aquí no tiene de qué avergonzarse, de modo que, por favor...
Paso a paso estudiamos los matices de la conducta del visitante, empeñado en causar la impresión más favorable en el dueño de la casa. Había aquí una técnica especial para entrar en la habitación sin hacer ruido y quedarse pasmado ante la grandeza del anfitrión; y demostrar una gran admiración ante todo lo que el otro decía, conservando un aire modesto en su propia conducta, tratar con cuidado los objetos de moblaje (¡piezas de museo!), dar contestaciones bien pensadas, inteligentes y detalladas a las preguntas formuladas. Y, principalmente, que todo esto salga con la mayor naturalidad, sin ninguna nota falsa que pudiera delatar la verdadera naturaleza de Chíchi-

kov. Que el espectador que no haya visto el prólogo, lo tome por un hombre realmente decente y honrado; y aquel que lo haya visto, que se sorprenda de la habilidad de este pillo.

—¿Qué hago, cómo encaro la imagen de Chíchikov, sus modales? Porque todo lo que estoy haciendo ahora no se parece a Chíchikov.

—No se apure, no se pueden hacer todas las cosas a la vez. En el trabajo hay que partir siempre de sí mismo, de sus propias cualidades y, en segundo término, seguir las leyes del oficio. ¿Y cómo son los modales de Chíchikov...? Vaya entrenándose bien en todo lo que está haciendo ahora y, cuando sepa hacerlo de un modo fácil, ágil y racional, ya con esto estará mucho más cerca del aspecto físico de su héroe.

—Otra cosa: aquí Gogol describe cómo saludaba Chíchikov, inclinándose de una manera muy especial...

—Bien, ¿y qué hay con ello?

—Pues, que yo no logro hacer...

—¿Hizo algún ejercicio?

—Sí, traté de hacerlo, pero no me sale.

—Hay que encontrar un ejercicio que corresponda al caso... por ejemplo, colóquese en la cabeza una imaginaria gota de mercurio y hágala deslizar a lo largo de su espina dorsal hasta los talones, procurando que no caiga al suelo antes de tiempo. Haga este ejercicio varias veces por día. A ver, pruebe... ¡Horrible, sencillamente horrible! Doblándose por la mitad como una escuadra. Ponga la gota en la coronilla... ¿La siente...? Un momento. Ahora vaya bajando la cabeza con precaución para que la gota se deslice, primeramente por la nuca... así, ahora por las vértebras del cuello... más bajo, más bajo...

—Al llegar a la ciudad — seguía yo con mi ensayo — consideré un deber ineludible testimoniar mi respeto a los principales dignatarios, y mi primera obligación es presentar mis saludos a Vuestra Excelencia.

—¡Hum...! ¡Hum...! Usted tiene que darse cuenta de que "el respeto a los dignatarios" y "saludos a Vuestra Excelencia", son dos conceptos, dos palabras acentuadas, y que "Vuestra Excelencia", en este caso, es una sola palabra. "Mis respetos... a los principales dignatarios" — coma, doble la frase hacia arriba, y "presentar mis saludos

a Vuestra Excelencia" — punto, debe caer como una piedra lanzada al precipicio.

Siguió un minucioso estudio de las palabras. Stanislavsky elaboraba hasta el mínimo detalle todo el material para el modelado de la escena del Gobernador, la cual era ideada por el maestro del modo siguiente:

El Gobernador está en su gabinete, frente a un bastidor, deleitándose en bordar un complicado diseño para un portamonedas. Es un día feriado, después de la misa. Está entusiasmado con su labor y canta, a toda voz, desafinando, un cuplé que escuchó la víspera y que se le había pegado. De pronto el lacayo le anuncia la llegada de un tal Chíchikov. El anuncio confunde completamente al Gobernador, que no quiere interrumpir su ocupación favorita.

¿Negarse a recibirlo? Pero, quién sabe quién es el tal Chíchikov. No hay nada que hacerle: habrá que sacarse la bata y vestir el frac... ¡Que el diablo se lo lleve!

—¡Dame el frac!

El Gobernador ya odia al desconocido y decide recibirlo con toda la severidad y en plano oficial. Se pone el frac, se para al lado del escritorio y adopta un aire majestuoso.

—¡Hazlo pasar

Entra Chíchikov. Las miradas de ambos se cruzan como dos floretes. Es el momento tenso del tanteo recíproco. "¡...Éste no está para bromas, me va a echar en un momento! — este pensamiento cruza la mente de Chíchikov —. Hay que tratarlo a lo militar". El saludo de Chíchikov, en consecuencia, es muy preciso, sumisamente leal, y sus palabras suenan como un informe. "Al llegar a esta ciudad...", etcétera.

La introducción, al parecer, surte un buen efecto. Chíchikov se ve honrado con la invitación a tomar asiento, pero, a pesar de ello, sigue muy cauteloso en sus movimientos: se acerca con cuidado, toma la silla ofrecida y la aleja de la mesa, ya que no cree tener méritos suficientes para sentarse cerca de un personaje tan importante, y durante unos instantes duda de si debe o no sentarse sobre semejante "pieza de museo". Finalmente se sienta en el borde de la silla. Siguen unas preguntas del Gobernador, contestadas por Chíchikov de una manera modesta, clara

y respetuosa, pero nada genuflexa; mientras, ambos se estudian y se auscultan mutuamente. Los dos tienen para ello motivos más que valederos, principalmente Chíchikov: de ello depende su destino. El Gobernador comprende que Chíchikov es un hombre de bien e instruido, mientras que Chíchikov ve a las claras que el Gobernador es un estúpido; empiezan a tratarse uno al otro de acuerdo con sus conclusiones: el Gobernador con cierta cordialidad y respeto, y Chíchikov, adulando desvergonzadamente a éste. Se oye el tañido de un reloj. Esto recuerda a Chíchikov que no puede robar más tiempo a un hombre de Estado. Se pone de pie rápidamente y se despide profundamente agradecido por el inmenso honor. Y al ser invitado a la fiestita, Chíchikov, que no cabe en sí de alegría, representa, y sin mayor esfuerzo, toda una escena, mostrándose completamente apabullado por la magnanimidad del Gobernador. Se despide con una nueva reverencia, pero, al dirigirse hacia la puerta, nota el bastidor con el bordado. Se da inmediata cuenta de quién lo está haciendo, pero, al principio, se detiene cerca del bastidor como por casualidad: hay toda una escena mímica. Luego, interesado, se acerca más al bastidor y, admirando esta obra de arte, no puede separar de ella su mirada. Se olvida del Gobernador, se olvida de toda urbanidad, está pasmado, mudo. Finalmente, tras un largo silencio, separa los ojos del bordado y mira, perplejo, al Gobernador...

—¿Quién es el que bordó esto tan primorosamente?

—Yo estoy... bordando un portamonedas...

Chíchikov queda de una pieza, abre la boca y, confundido, pasmado, sale torpemente por la puerta, mirando alternativamente al bordado y al genio que lo está ejecutando.

—¡Qué hombre tan afable y cortés! —decide el Gobernador, reanudando la labor y el cuplé.

Y he aquí cómo una insignificante escena de planteo, en manos de Stanislavsky se convierte en un finísimo trabajo de dirección, agudamente perfilado, entretenido, lleno de humor e intriga y de generalizaciones filosóficas. La escena tiene: el comienzo, el desarrollo y la culminación; el Gobernador que recibe a Chíchikov con odio y termina por despedirse de él como de un amigo; a su vez Chíchikov, que en el primer momento había tomado al Gobernador por un monstruo, se separa de él como de

un bonachón de pocas luces, blando y dócil. Todas las etapas en el desarrollo de la relación mutua de estos dos personajes son claramente delineadas, lógicas y justificadas, y por eso resultan convincentes.

Pero una cosa es imaginar y crear el dibujo escénico, y otra, bien diferente, es conseguir del actor su encarnación viva y orgánica en el escenario, lograr esta calidad especial gracias a la cual los intérpretes parecen personajes de la vida real.

Stanislavsky, desde tiempo atrás, intuyó que el secreto del dominio del papel se basa primordialmente en el estudio de la acción física del personaje. Si ésta resulta correcta e interesante, la correspondiente formulación vocal del papel surgirá como una consecuencia fácil y natural.

Recuerdo lo que contaba la brillante actriz del MJAT A. O. Stepánova de su primer encuentro con Stanislavsky. Siendo aún muy joven —tendría unos 16 ó 17 años— fue aceptada en el Teatro de Arte, y de buenas a primeras le fue confiado el papel de Mstislávskaia en "Zar Fedor" de Alexis Tolstoi. Ese mismo día fue citada para el ensayo. Era inútil que se pusiera a estudiar el papel: no había tiempo para nada. Stepánova viene al ensayo, se mete, temblando de miedo, en un rincón, esperando el fatal desenlace. El ensayo se acerca a su escena. Stanislavsky pregunta: "¿Quién hace el papel de Mstislávskaia?" La joven intérprete sale toda confusa de su escondite y se presenta a Stanislavsky. Éste la saluda con toda cordialidad y le dice que suba al escenario para ensayar.

—Pero no sé nada, no aprendí mi papel.

—Mejor así. Deje su cuaderno y vaya al jardín, a la cita que tiene con un joven... Para reunirse con usted el galán tiene que salvar una empalizada. Espérelo... Aguce su oído, trate de adivinar por dónde aparecerá, por dónde saltará la empalizada. Invente algún juego. Por ejemplo, escóndase y déle un susto. ¿Supongo que todo esto lo sabrá hacer? Entonces empiece.

—Y ¿qué tengo qué decir?

—Cualquier cosa que se le ocurra en estas circunstancias...

También recuerdo algunos episodios de mi propia experiencia. Unos días antes de la clausura de la temporada, y antes de irme en mi viaje de vacaciones, fui a despedir-

me de Stanislavsky. Era la época de nuestro trabajo febril con "Almas Muertas".

—¿Cómo sigo trabajando con el papel de Chíchikov durante mi licencia?

—De ningún modo se tiene que llevar su parte, ni la obra. Descanse, y mientras descansa, vaya urdiendo planes de estafas y trampas. Elija una víctima entre sus compañeros de veraneo y planifique bien, con todos sus detalles, algún modo de estafarlo. Piense cómo puede intimar con él, cómo ganar su confianza. Principalmente esto último. Es el primordial triunfo de Chíchikov, el saber granjearse la confianza de sus víctimas. Tiene que urdir un plan exacto y detallado, como si se propusiese llevarlo realmente a la práctica. Elaborado el primero, empiece con otro plan de atraco, contra algún otro veraneante, con diferente carácter, de distinta situación económica y social. Cuando haya resuelto este nuevo problema, busque otro, teniendo siempre en la mente esto: qué métodos conviene emplear para engatusar a tal o cual persona, que tiene tales o cuales costumbres o cualidades y que vive en tal o cual sitio, etcétera. Si, por ejemplo, tuviera que robarle algo, ¿cómo procedería en esas circunstancias dadas? Cuando vuelva de su licencia podrá contarme una serie de interesantes y hábiles atracos, efectuados por usted. Este ejercicio le ayudará mucho en la conquista del personaje de Chíchikov. Le deseo mucho éxito. Hasta la vista, pues, y descanse bien.

Algunos actores, particularmente empeñosos y conscientes de su deber, tienen la costumbre de presentarse al primer ensayo con el papel bien estudiado y memorizado. Esta costumbre, que invariablemente llena de júbilo a todo director de viejo cuño, desesperaría y anonadaría sin ninguna duda a Stanislavsky. Sentía un terror pánico ante la sola idea de que el actor empezara a hablar antes de tiempo. Veía un grave peligro en que el parlamento "pesase en los músculos linguales". El tono no debe ser una pura consecuencia del entrenamiento de los músculos de la lengua, en cuyo caso siempre resultará hueco, frío, acartonado, inexpresivo, y completamente inflexible para cualquier enmienda. Y esto sucederá irremediablemente cada vez que el actor empiece a trabajar en su papel directamente con el texto, descuidando las otras fases, muy

complejas, de su aparato creador. Y, por el contrario, el tono siempre resultará vivo, orgánico, expresivo y claro, si es una consecuencia de auténticos impulsos y deseos, de claros pensamientos, de coloridas percepciones visuales, y otros ingredientes que suman la imagen escénica, y que son tan importantes en el momento de la elaboración de un papel.

He aquí lo que dijo Stanislavsky, refiriéndose a esta cuestión, en uno de los ensayos de "Tartufo": "Antes que nada hay que trazar una lógica sucesión de acciones física. Ésta es la base del estudio de un rol. Allí donde el trabajo del actor se basa en los músculos de la lengua, prima el oficio; mientras que el actor que parte de percepciones visuales es un creador."

EN LA CASA DE MANÍLOV

La escena que se desarrolla en la casa de Manílov nos parecía muy difícil, casi insalvable. Esta dificultad residía en la imposibilidad de definir la línea de acción de su protagonista. Todo lo que Gogol escribe sobre él es muy interesante, pintoresco, definitivo, pero ¿cómo traducirlo al lenguaje escénico? ¿A través de qué movimientos activos se puede expresar la inactiva abulia de Manílov?

M. N. Kédrov, el futuro director del MJAT, que tenía a su cargo el papel de Manílov, veía con mucha claridad que es imposible trazar el perfil de este papel sin proponerse de antemano un definido objetivo de acción. Pero, a todo esto, era dificilísimo hallar este objetivo, dificilísimo auscultar, por así decir, el pulso escénico de este personaje. Kédrov no encontraba respuesta a la pregunta: ¿qué quiere Manílov? ¿Qué cosa anhela al recibir en su casa a Pablo Ivánovich Chíchikov? Las explicaciones que daba Sajnovsky se limitaban invariablemente a describir las características de Manílov y, desde luego, no podían conformar a un intérprete exigente, deseoso de encarrilar bien el papel. A veces, las discusiones de Kédrov con el equipo director se eternizaban tanto, que más que desilusiones, parecían actos de terquedad o capricho.

—¿Qué es lo que no puede comprender?
—Pues, no comprendo nada.
—Pero si es clarísimo. No sé cómo explicárselo.
—Explíqueme qué es lo que desea Manílov...
—¿Qué puede desear? Es un cero a la izquierda. Es un hueco en la humanidad.
—De esto no saco nada en limpio. ¿Cómo puede ser que no desee nada? Por ejemplo, aquí dice: "En este caso, señor Chíchikov, le ruego se acomode en este sillón. Este sillón lo tengo especialmente reservado para las visitas."
—¿Y qué hay con eso?
—Que por algo quiere que la visita se acomode en un sillón especialmente reservado.
—¡Dios mío! Es imposible hablar con usted, señor Kédrov. Manílov, en general, es un tipo sentimental y...
—Sí, sé cómo es, Gogol lo describe muy bien. Pero explíqueme cómo lo hago. Helos aquí, levantándose de la mesa después del almuerzo; Manílov insiste en que Chíchikov coma algo más, pero éste agradece y, a su vez, le pide que le conceda algo de tiempo para hablarle de negocios. Manílov lo hace pasar al gabinete, lo invita a acomodarse en un mullido sillón, le ofrece una pipa e inicia un interminable monólogo, ensalzando a Chíchikov, poniendo de manifiesto su alegría por tener a éste de huésped y soñando en voz alta en una vida bajo el mismo techo, "bajo la sombra de algún olmo", etcétera. ¿Y qué más? Todo esto pasa "en general". Lo convida, lo acomoda en un sillón, sueña "en general". ¿Qué finalidad hay en todo esto? ¿Cuál es la acción transversal? Sólo cuando resuelva este problema, sabrá cómo proceder.
—Pero, por Dios, ¿qué finalidad puede tener un Manílov? No tiene ninguna.
—En este caso no hay que interpretarlo, porque nadie le va a prestar atención.

Conversaciones por el estilo se renovaban y se repetían infinidad de veces en cada ensayo. En aquella época yo tampoco entendía mucho el porqué de las protestas de Kédrov ante el director. Él mismo, aún no sabía formularlas con suficiente claridad. Pero, con todo, tenía razón. No se puede interpretar nada "en general". Para la escena de Chíchikov y Manílov es necesario hallar un lenguaje escénico particular, lenguaje de la acción. La realidad era ésta: Chíchikov tiene un objetivo claro y definido: persuadir a Manílov para que le venda las "almas muertas". Para que el espectador pueda seguir el lógico desarrollo de sus actos — cosa de primordial importancia — es preciso que éstos sigan su curso a través de ciertos obstáculos. Estos obstáculos surgen por la lógica de la acción del otro personaje, Manílov, pero para hallarla es necesario conocer los deseos de este último. Pero evidentemente no se pueden buscar estos deseos en abstracto. Deben surgir de la misma esencia de la escena y su hallazgo equivale al descubrimiento del carácter del personaje.

El problema resultaba harto difícil, ya que el material dramático de la escena y el propio personaje dificultaban su solución.

Si se representara, lisa y llanamente, todo lo que marca la escena, Manílov resultaría sencillamente un amable, simpático y hasta cautivante huésped, con quien Chíchikov lograría sin ninguna dificultad hacer su negocio. Esto puede suceder. Pero en la obra de Gogol Manílov parece ser todo esto al principio del capítulo, mas, a medida que el relato avanza, la impresión va cambiando continuamente hasta que, por último, este personaje se convierte en algo nauseabundo. ¿Cómo mostrarlo en el escenario? ¿A través de qué "deseos", de qué actos puede expresárselo?

En esto radicaba la causa de las búsquedas de Kédrov; era esto lo que trataba de encontrar en los ensayos. Hubo tentativas de salvar la situación, marcando algún interesante rasgo característico exterior, por ejemplo, ciertos modales, alguna alteración en la dicción, pero nada de esto tuvo éxito. Podría pasar como aditamento de algo más esencial, pero sólo quedaba colgado en el aire y muy pronto perdía todo el interés para el actor. Mas, sea como fuere, los esfuerzos y las búsquedas de Kédrov no resultaron del todo vanas. No pasaba un ensayo sin algún hallazgo útil. Teníamos la sensación de que la escena podía resultar interesante. Ya empezaba a perfilarse cierta lógica en el comportamiento de Manílov. Esto significaba mucho. Kédrov iba por buen camino, aunque sin mucha seguridad. Faltaba descifrar hasta el fondo la lógica de la conducta de Manílov, encontrarle un justo denomi-

nador, un verbo preciso. Mientras faltaran estos elementos, Kédrov no podía sentirse seguro.

Al mostrar a Stanislavsky la escena, sucedió un curioso incidente cómico. Una vez montados los decorados, más o menos definitivos, de la habitación de Manílov, Kédrov y yo ocupamos nuestros puestos. Stanislavsky nos dijo que empezáramos, acompañando esta invitación con una de sus habituales frases, tales como: "Por favor, no hagan teatro, olvídense de mí", etc. Pero, apenas abrimos la boca para comenzar nuestro diálogo, vimos que Stanislavsky se inclinaba hacia Sajnovsky e iniciaba con él una conversación en voz baja. Decidimos hacer un compás de espera, pero la conversación se iba prolongando. Intercambiamos una mirada y nos pusimos a deliberar, también en voz baja, si convenía esperar o empezar el ensayo ya. Llegamos, inclusive, a discutir hasta que uno de nosotros ganó la partida e iniciamos la escena, pero a las primeras frases, Stanislavsky nos interrumpió:

—¿Qué pasa? ¿Por qué de repente este sobrejuego? Tan bien que habían empezado y de pronto este "teatro".

—Pero, si aún no hemos empezado...

—¿Cómo? Justamente antes de vociferar estas frases, qué bien se estaban adaptando uno al otro; así hubieran seguido. ¿Cuál es el sentido de esta escena entre Manílov y Chíchikov? Ninguno de los dos quiere ser el primero en entrar en la habitación y cada uno invita al otro para que lo haga. Toda esta discusión y este acomodarse para dejar la puerta al otro, fue muy bien iniciada por ustedes. No obstante estar conversando los estuve observando todo el tiempo, y de repente todo se echó a perder... ¡Es horrible!

No quisimos entrar en explicaciones de lo que verdaderamente había sucedido, y el ensayo siguió su curso.

—Y bien, han encontrado muchos elementos reales; han vivido la escena —dijo Stanislavsky al término del ensayo—; pero ¿no sienten ustedes que falta algo más? En la primera compra de almas muertas, la más difícil, es la piedra de toque. Chíchikov escogió a Manílov para su *debut*, suponiéndolo el objeto más fácil, pero tiene que resultar el más difícil de todos. ¿Cómo lograrlo? ¿Dónde está la acción y dónde la contra-acción? El objetivo de Chíchikov es claro, pero hay que crearle obstáculos. Hay

que procurar que cualquier cosa que haga Manílov coloque a Chíchikov en condiciones desfavorables o difíciles para su negocio. A ver, Kédrov, ¿cómo acomodaría usted a Chíchikov en el sillón? Trate de ubicarlo en la posición más incómoda, mírelo con embeleso y desespérese si a él se le ocurre cambiarla. Y usted, Toporkov, trate de cambia la pose, sin que su huésped se dé cuenta, y de ir acomodándose para una conversación íntima. Y usted, Kédrov, acéchelo, no lo deje cambiar de posición o si se la hace cambiar hágalo por otra aún más extravagante. Aquí ya hay un elemento de lucha, insista en él.

Hicimos una serie de ejercicios bajo la supervisión de Stanislavsky.

—¿Se dan cuenta de la diferencia de objetivos de Manílov y Chíchikov? Si Manílov fuera sólo un huésped cordial y hospitalario, el asunto sería más sencillo. Pero él admira sus propias cualidades. La preocupación de un huésped verdaderamente cordial y hospitalario es brindar un placer a su invitado. Manílov se brinda este placer a sí mismo a costa del sufrimiento de su visita. Le encantan las puestas en escena: "Henos aquí, a mí y al señor Chíchikov almorzando", "Henos aquí filosofando en sendos sillones", "Henos aquí a mí, a mi esposa y al señor Chíchikov, soñando con una vida bajo el mismo techo", etcétera. Por eso todo el trajinar de Manílov alrededor de su invitado es el trajinar de un fotógrafo componiendo grupos para hacer unas tomas. ¿Perciben ustedes qué desesperante puede resultar esto? Y principalmente para Chíchikov, que vino a hablar de un asunto peligroso y quisquilloso. Traten de hacer algo en este sentido.

Nos gustó este planteo del problema. Había "dónde agarrarse" de modo que pusimos manos a la obra. Desarrollando el tema que brindó Stanislavsky, nos entusiasmamos cada vez más con el croquis, encontrando en él una serie de momentos cómicos de gran brillo y, principalmente, sentimos una base firme, comprendimos cuál era el conflicto de la escena, dónde estaba la colisión y por qué la lucha.

—¿Ahora se dan cuenta dónde está el problema? Chíchikov viene por un asunto delicado, complejo y peligroso, y tropieza con una persona que se propone utilizar su llegada para toda una serie de "fotografías" sobre el

tema: "La llegada de Pablo Ivánovich Chíchikov a mi finca rural". ¿Se dan cuenta cuán distintos son los objetivos de ambos y cómo se molestan recíprocamente en conseguir cada cual el resultado deseado? Qué difícil resulta para Chíchikov doblegar al "fotógrafo", obsesionado en hacer sus tomas idílico-sentimentales, y obligarlo a pisar tierra firme, y, por otra parte, qué trabajo le costará a Manílov introducir en el álbum de sus "instantáneas" el inesperado elemento de las almas muertas.

"Pongan en su acción el máximo de temperamento. Chíchikov puede a duras penas contener la rabia, pero está obligado a mostrarse cortés y comedido e inventar alguna ingeniosa maniobra, para poder tomar la iniciativa de la conversación. Y luego, cuando la palabra fatal por fin está dicha y Manílov, enmudecido de sorpresa, piensa que se las tiene que ver con un loco, ¡cuánto ingenio, cuántos esfuerzos necesita Chíchikov para serenar a su huésped y persuadirlo de que, precisamente, el negociado de almas muertas cimentará los lazos de la extraordinaria amistad que los une. Persuadido de ello y lleno de entusiasmo, Manílov intenta formar un grupo super-idílico, con la intervención de su mujer y de los niños. Y aquí surge el problema más difícil para Chíchikov: el de escaparse, cueste lo que cueste, de la casa de Manílov; paralelo al problema de éste, el de Manílov, que consiste en hacer lo imposible con tal de que el otro no se vaya. ¿Se dan cuenta de qué ritmo hay en ello? Ustedes hacen la escena en un ritmo lánguido, cuando, en realidad, en ella bullen grandes pasiones. Vean el comienzo de la escena: Chíchikov se levanta de la mesa con el estómago lleno hasta el hartazgo, no obstante lo cual el matrimonio Manílov quiere obligarlo a comer algún otro plato... No, ya no se trata de convidar, dije la palabra exacta: obligar. A ver, oblíguelo, exija, insista; y usted, Toporkov, trate de escurrirse hábilmente. Traten de crear con este elemento toda una escena, y luego, otra lucha igual, frente a la puerta, para pasar al gabinete, etcétera. Chíchikov se irá de la casa de Manílov bañado en sudor. ¿Ahora entienden cuál es la situación?

—Desde luego.

—Entonces traten de hacerlo y hasta que no lo hayan conseguido, no crean que lo han entendido.

Por cierto aún nos esperaba una ardua labor, pero las formidables indicaciones concretas de Stanislavsky allanaban el camino para la superación del difícil material dramático y nos estimulaban con la posibilidad de una interpretación preciosa y brillante de los personajes gogolianos.

EN LA CASA DE NOZDRIOV

Trabajando en la puesta en escena de "Almas muertas", Stanislavsky solía citar a sus directores, mantener con ellos largas conversaciones, guiarlos en su labor. Después de una de estas conferencias nos dirigimos a Sajnovsky, pidiéndole nos contara de qué se había hablado la víspera en casa de Stanislavsky. Sajnovsky, tras algún titubeo, nos refirió algunos conceptos de Stanislavsky. La esencia de la conversación giraba alrededor de los siguientes tópicos: eran, antes que nada, una serie de observaciones críticas que se formulaban a los intérpretes, y en general a toda la tónica en la que se desarrollaba el espectáculo. Stanislavsky señalaba sus puntos débiles y los medios que podrían servir para robustecerlos. E invariablemente, todas sus observaciones se dirigían contra la interpretación. Sólo en una interpretación sutil y jugosa a la vez, veía el maestro la posibilidad de la encarnación del poema gogoliano.

"Necesito para cada escena un fondo tal, que, sin distraer la atención, me permita ver los ojos de los intérpretes. No hace falta ninguna escenografía. Chíchikov y Plúshkin están sentados frente a frente y conversan, pero a mí me interesan solamente las miradas vivas de ambos."

Y, entre paréntesis, en busca de este fondo adecuado, Stanislavsky destruyó dos variantes de escenografías ya listas, hechas por V. V. Dmítriev, y sólo aceptó, y a regañadientes, pues tampoco lo satisfacía del todo, la tercera variante, debida al pincel de Símov. Habiendo rechazado la primera variante de Dmítriev, Stanislavsky sugirió la siguiente idea: el decorado debía estar ejecutado con un minucioso realismo sólo en el punto de la acción escénica (siempre circunscripta a una zona muy pequeña del escenario), e ir perdiendo la rigidez a medida que se alejaba

del centro, volviéndose cada vez menos preciso y transformándose finalmente en un esbozo a carbonilla y en un telón de fondo de lienzo gris. La maqueta de esta variante resultó muy interesante y prometedora, pero cuando los correspondientes decorados fueron montados en el escenario y aparecieron entre ellos los actores, haciendo sus partes, se vio a las claras que esta clase de escenografía sólo conseguía distraer la atención del espectador. Finalmente la escenografía del espectáculo fue encomendada al pintor Símov, quien sugirió el sistema de cortinados neutros para cubrir toda la extensión de los decorados, menos los puntos de acción. Este principio fue el utilizado en el espectáculo.

En segundo término Stanislavsky volvió a insistir sobre el método de trabajo con el actor.

—Usted, Sajnovsky, sabe marcar muy bien la interpretación al actor, "mostrarle" la escena. Tiene un indudable talento interpretativo. Tendría que probarse como actor. Pero, con "mostrar" al actor la escena, raras veces se llega a la meta. Hay que saber crearle un "cebo" incentivo. En esto consiste el arte del director pedagogo. Hay actores que poseen una fantasía bien desarrollada, y lo único que hay que saber es encauzarla en la dirección necesaria; y hay otros cuya fantasía necesita ser acicateada constantemente con diferentes medios que ellos desarrollarán y multiplicarán. No hay que confundir estos dos tipos de actores, usando en su conducción los mismos métodos. Tampoco hay que darle al actor todo servido. Que llegue por su propio esfuerzo adonde usted quiere llevarlo. Su misión es ayudarle, poniendo en su camino incentivos estimulantes. Pero hay que intuir a quién se puede estimular y en qué circunstancias.

Sajnovsky trató de no omitir nada de lo que dijo Stanislavsky y terminó con estas palabras:

—Parece que no se me escapó nada. Y ahora olvídense de todo lo que les conté. Stanislavsky nos ha pedido encarecidamente que no divulgáramos nada de nuestra entrevista.

La asombrosa habilidad que poseía Stanislavsky para "engolosinar" al actor, para excitar su fantasía y su iniciativa creadora, le brindaba la posibilidad de lograr, en los ensayos, momentos de verdadero entusiasmo artístico.

Recuerdo, por ejemplo, el ensayo de la escena "Chíchikov en la casa de Nozdriov". Una escena colorida y temperamental del encuentro de dos pillos. Es el primer fracaso de Chíchikov de consecuencias fatales. El papel de Nozdriov lo interpretaba J. M. Moskvín, con el humor y temperamento tan característicos en él. Esta escena me resultaba más fácil y me salía mejor que las otras. Aun antes de la intervención de Stanislavsky, la escena quedó bien redondeada; se la veía bien, y los dos nos desvivíamos por mostrarla al maestro, seguros de su aprobación incondicional. Pero la demostración se demoraba por una fruslería: toda la escena transcurría en un ritmo tenso y brillante hasta su última parte, que representa un juego de damas. Nozdriov desafía a Chíchikov a un partido de damas. Mientras están jugando, intercambian siempre las mismas frases: "Hace siglos que no toco las fichas", dice uno. "Ya sabemos qué torpe es usted para jugar", contesta el otro.

Pues este partido de damas echaba a perder toda la escena. De pronto se frenaba el ritmo tan bien conseguido. No sabíamos qué hacer para que el partido no entorpeciera el febril desarrollo de toda la escena. Los hechos se desarrollaban de la siguiente manera: Nozdriov trata de emborrachar a Chíchikov para inducirlo, una vez ebrio, en algún negocio desventajoso. A su vez Chíchikov rechaza las copas, pensando embaucar al otro con la compra de almas muertas. Nozdriov, al darse cuenta de que su visitante trae alguna intención, aleja con cualquier pretexto al cuñado, para quedarse con Chíchikov a solas, y entonces los dos pillos empiezan a ponerse trampas mutuamente. Nozdriov, al enterarse del deseo de Chíchikov de adquirir a los "muertos", empieza a bombardearlo con las más variadas combinaciones para realizar este negocio: primero se los ofrece gratis, pero a condición de que Chíchikov le compre "a precio regalado" el potrillo rosado, o la yegua zaina, o un perro de caza, o por lo menos, un cachorro. Después le ofrece las "almas" en trueque por el coche o, según la vieja costumbre de los terratenientes, apostarlas a los naipes. Chíchikov rechaza todas estas ofertas, enfureciendo con su negativa a Nozdriov, y, finalmente, insultado por éste, decide escurrirse de sus garras, escapándose de la finca de su aprovechado huésped. ¡Qué

esperanza! Éste, jugador de alma, enardecido por toda la escena anterior, ni piensa despedirse de su víctima, y le ofrece, en cambio, apostar las almas muertas en un partido de damas:

—Esto es distinto de los naipes, donde todo es trampa y engaño. Aquí todo depende de la habilidad en el juego.

A Chíchikov le tienta la idea, tanto más que se considera un maestro en este juego; se sienta pues frente al tablero y apuesta cien rublos contra todas las almas muertas de Nozdriov.

Hasta este punto —como dije— la escena se desarrollaba en un ritmo vigoroso; quizás le faltara sutileza, pero, en cambio, le sobraba temperamento, energía y un buen humor muy contagioso. Pero, no bien nos ubicábamos frente al tablero de damas, todo esto desaparecía. El final de la escena resultaba endeble, anulando todos los méritos acumulados anteriormente.

Hemos probado de todo: acortar la duración de la escena acelerando su ritmo y hasta haciendo cortes en el texto; "adornar" algunos momentos del juego con salidas graciosas; variar la entonación en el floreo de las frases; meter "morcillas", y, finalmente, eliminar del todo el juego de damas de la escena con Nozdriov. Pero ninguna de estas cosas nos dejó conformes. El fracaso de este trozo de la escena nos obligó a postergar su interpretación ante Stanislavsky. Esperábamos encontrar una solución con medios propios y, sólo entonces, mostrársela en todo su lucimiento. Desgraciadamente íbamos de fracaso en fracaso, y, al final, decidimos mostrarla tal como estaba: a lo mejor salíamos del paso; y, si no, que él se rompiera la cabeza.

—Bien —dijo Stanislavsky una vez terminada la escena—. ¿Y cuál es su opinión? ¿Está o no lograda la escena? ¿Qué elementos de la interpretación de ustedes consideran logrados, y cuáles no?

—¿No se podría eliminar el partido de damas?

—¿Por qué?

—Nos echa a perder todo el asunto. Hemos tratado de hacerlo de los modos más diferentes, pero no nos da resultado. Es muy difícil. Siempre parece estar de más...

—El juego de damas es el momento más formidable de toda la escena. ¿Acaso no les parece así?

—Pero frena el ritmo de la escena.

—¡Esto sí que está bueno! Es el momento más tenso de toda la escena... ¡Tiene un ritmo enloquecedor!

—¿Cómo...? Están tranquilamente sentados, moviendo las fichas...

—¿Nunca han estado en un torneo de ajedrez? Allí también los jugadores están sentados moviendo las piezas y, con todo, hay momentos de gran tensión. Ustedes dicen que trabajaron mucho con la escena. Esto, desde luego, está muy bien, pero, por lo visto, el trabajo había tomado un falso rumbo. Cuéntenme qué hicieron, cómo trabajaron.

Le contamos detalladamente todo lo que pudimos.

—¡Hum...! ¡Hum...! —Silencio—. Perdón, ¿cuánto apuesta Chíchikov en el juego?

—Cien rublos.

—¿Y Nozdriov?

—Nozdriov..., a ver..., a ver..., él no apuesta nada, se juega las almas muertas.

—Aha... —Silencio—. ¿Y cuántas tiene?

—Cuántas... ¿qué?

—Almas muertas.

Silencio.

—Yo les pregunto: ¿cuántas almas muertas tenía Nozdriov?

—Bueno, en realidad... esto no está aclarado en el texto... Seguramente eran muchas, pero... quién lo puede saber...

—¿De modo que no lo sabe? Y... Usted, Toporkov, ¿tampoco está enterado?

—En absoluto.

—¡Dios mío! ¡Dios mío...! ¿Cómo es posible? Entonces, ustedes... Pero, ¿qué les he enseñado? Han equivocado el camino... ¡Hay que empezar todo de nuevo! Era lógico que la escena fracasara, por más que hayan trabajado: ustedes no saben lo principal, el porqué del juego, el monto de su apuesta... Una cosa es jugarse cinco kopeks y otra, bien distinta, una fortuna. Son dos mundos. Para empezar a trabajar hay que saber, ante todo, qué cosa se quiere hacer. ¿Qué título pondría usted a la escena? ¿Pares o nones, o juego de azar, o vida y muerte, o cómo? Ustedes trataron de hacer algo sin

saber nada de nada. Es claro que el trabajo iba por el camino falso. Buscaban los adornos exteriores, "cositas" y se olvidaron de la esencia. A ver, piensen un poco, ¿cuántas almas muertas podía tener Nozdriov?

Lo que restaba del ensayo nos lo pasamos charlando animadamente sobre el tema de la vida de los terratenientes, sobre los siervos de la gleba. Se barajaron diversas suposiciones, conjeturas, se releyeron algunas páginas de "Almas muertas". Había que establecer la posición de Nozdriov en relación con la de los otros terratenientes y hacer un cálculo aproximado de la cantidad de las almas muertas que en el momento figurarían como vivas en las planillas del censo. Stanislavsky, personalmente, dirigía la charla, manteniéndola con asombrosa habilidad dentro del cauce fijado, sin permitir que se desviara hacia cuestiones no relacionadas directamente con el problema que nos interesaba.

Finalmente se estableció que Nozdriov pudo haber tenido alrededor de 200 siervos muertos que, legalmente, se consideraban vivos, es decir, de la especie que buscaba Chíchikov. De haberlos ganado en el partido de damas, y empeñado, posteriormente, en el Consejo Hipotecario a 200 rublos el "alma", obtendría cuarenta mil rublos al contado.

—¿Entienden ahora qué clase de juego tenía Chíchikov entre sus manos? Arriesgando tan sólo cien rublos, podía ganar cuarenta mil, es decir, toda una fortuna. Es esto lo que tienen que entender con toda claridad. Imagínense qué significaba para él cada movimiento de ficha, y cómo tiene que haber sufrido al fracasar el golpe por la trampa que le hizo Nozdriov. Póngase en su lugar, Toporkov, y trate de imaginarse qué actitud hubiera tomado en semejantes circunstancias.

Con estas palabras Stanislavsky nos despidió hasta el próximo ensayo que, en su totalidad, fue dedicado al partido de damas. El maestro me hizo una serie de preguntas referentes a las posibles combinaciones de este juego; me preguntó, también, si era jugador por naturaleza, y si solía jugar por sumas elevadas; si había tenido alguna vez ganancias o pérdidas importantes, y en qué circunstancias, y cómo me había portado en los momentos de máxima

excitación, etc., etc. Tuve que contarle algunos episodios de mi pasado.

—Deduzca de todo esto cuál es el ritmo interior de un jugador, y trate de explicarme cómo actúa.

. . . .

—Usted tiene que ganar, cueste lo que cueste. Puede ser cuestión de vida o muerte, o cuestión de su honor o lo que sea. Las damas no es un juego de azar, aquí pesa la habilidad y el cálculo del jugador. ¿Qué elementos de su psiquis tiene que movilizar un jugador para no dejar escapar la oportunidad, para hacer una buena combinación? Trate de reconstruir los momentos similares de su vida que acaba de relatarnos de un modo tan pintoresco. Por ejemplo, aquel caso en Ircutsk, cuando usted arriesgó una suma tan importante.

—En aquella ocasión sentí. . .

—No me interesan sus sentimientos; cuénteme cómo procedió. Haga memoria.

—Observaba al banquero cuando miraba sus naipes, para deducir cuántos puntos tenía en la mano y saber cómo proceder; ¿parar con cinco puntos o pedir otra carta?

—¿Y él?

—Me pareció que él también me observaba con mucha atención.

—¿Qué le hace creer esto?

—Lo vi por la expresión de sus ojos.

—¿De qué color son los ojos de Maskvín? No, no mire ahora, tiene que saberlo de memoria ¡después de tantos partidos de damas jugados con él en los ensayos! ¿Será posible que no haya retenido el color de sus ojos? Y estoy seguro de que recuerda perfectamente hasta ahora los ojos de su adversario de Ircutsk. ¿Dónde está la falla? ¿En qué infringió usted la naturaleza misma del juego de azar? No prestó suficiente atención a su adversario, a Moskvín. Faltó de su parte el elemento de cuidadosa vigilancia. Es en este terreno donde tenía que empezar su trabajo: entrenar su atención, proponerle problemas, desarrollar su atención hacia la actitud de su adversario, primero, hacia sus manifestaciones más simples; y luego, pasar paulatinamente a las más complejas y sutiles. Recuerde esto: si después de interpretar una escena puede recordar detalladamente todas las sutilezas del juego escé-

nico de su *partenaire*, significa que usted mismo interpretó bien la escena, puesto que estaba en posesión de la cualidad máxima del actor: la concentración. En su partido de naipes en Ircutsk, esto le salía instintivamente, para salvarse de la catástrofe que lo amenazaba en el caso de perder. En el escenario no lo acecha ningún peligro real, pero, entonces, viene en su ayuda su propia experiencia, indicándole el modo como tiene que proceder. Tiene que entrenarse en esta actitud. ¿Juega usted bien a las damas?

—Regular.

—Coloque las fichas en el tablero. Empiece a jugar... ¿Para qué movió esta ficha? Antes de hacerlo, tendría que pensar dos o tres movimientos siguientes, tratar de adivinar con qué movimientos replicaría Moskvín su juego y en qué situación estarán luego las fichas suyas. Concentre en esto toda su atención... ¿Adivina el juego de su adversario?

—No.

—Siga jugando, siempre planeando dos movimientos posteriores, y no deje de observar la mano izquierda de Moskvín, que es capaz de birlarle su billete de 100 rublos. Usted, Moskvín, trate de robarle el dinero y usted, Toporkov, tape el dinero con la mano apenas Moskvín haga un movimiento en dirección del billete, y siga pensando en cómo mover las fichas... A ver, sigan jugando. Pero jueguen en serio, hasta terminar el partido. Veremos quién de los dos juega mejor... ¡Epa...! Desapareció su dinero: usted estaba distraído. Atención, atención y más atención... Usted, Moskvín, hizo la trampa muy burdamente; así Chíchikov se va a negar a seguir jugando. Para la trampa tiene que elegir el momento más oportuno... Sigan jugando.

Estos ejercicios nuestros se prolongaron por un tiempo bastante largo, hasta que, por fin, sobrevino el cambio favorable, como lógico corolario de un trabajo tenaz y bien dirigido. Aprendimos a tomar muy en serio nuestro juego: al mismo tiempo nos observábamos mutuamente con gran atención, acechando cada movimiento del adversario, y por eso nuestra manera de estar sentados se volvía más inquieta, más dinámica. Todo esto hacía traslucir la tensa atención de dos jugadores empedernidos, su ritmo interior; mientras que la fingida tranquilidad con que se

pronunciaban las consabidas frases: "hace siglos que no toco las fichas", y "ya sabemos qué torpe es usted para jugar", subrayaban aún más las verdaderas emociones de los jugadores. Yo veía cómo brillaban los ojos de Moskvín. Posteriormente este trozo se volvió nuestro trozo predilecto de todo el espectáculo.

*

Otro encuentro mío con Stanislavsky, relacionado también con la escena arriba descrita, se produjo mucho tiempo después, cuando el espectáculo "Almas muertas" ya había sido dado al público, entrando firmemente en el repertorio del MJAT. Pero su ulterior perfeccionamiento nunca dejó de preocupar al equipo directivo y al mismo Stanislavsky.

Ningún doble, ni siquiera para el papel más secundario, pudo ser introducido en el elenco sin el visto bueno del maestro, y ni qué hablar de los papeles "clave".

Para sustituir a Moskvín en el papel de Nozdriov, fue llamado B. N. Livánov, un característico talentosísimo, dueño de una fantasía indomable y un temperamento cómico impetuoso. Su impaciencia creadora, el anhelo de captar cuanto antes al personaje (aparte de todo era un excelente caricaturista) creaban en la fase inicial de su trabajo cierto caos. La interpretación parecía desordenada, brusca y epidérmica. Siendo un hombre de talento, no podía no darse cuenta de estas fallas, se amargaba por sus fracasos, y se torturaba hasta que por fin creía encontrar la forma armónica. Del mismo modo, exactamente, sucedió con el papel de Nozdriov. Este rol correspondía plenamente a sus posibilidades interpretativas y, con toda seguridad, le gustaba. No se conformó con el texto de la adaptación teatral, introduciendo en su papel muchos elementos nuevos, entresacados de diferentes partes de la pieza gogoliana, y agregando un largo monólogo. Este consistía en un relato de cómo él, Nozdriov, se había divertido en la feria, en compañía de unos oficiales muy juerguistas, particularmente uno de ellos, un tal teniente Kuvshínnikov, con el cual, estaba seguro, Chíchikov haría muy buenas migas. Esta escena, precisamente, fue mostrada a Stanislavsky. En líneas generales Livánov la inter-

pretaba bastante bien, aunque francamente muy por debajo de sus posibilidades. En su juego faltaba la auténtica y contagiosa alegría de Nozdriov. El diseño del personaje era más bien superficial. El monólogo era muy difícil y exigía cualidades y técnica interpretativas muy aquilatadas.

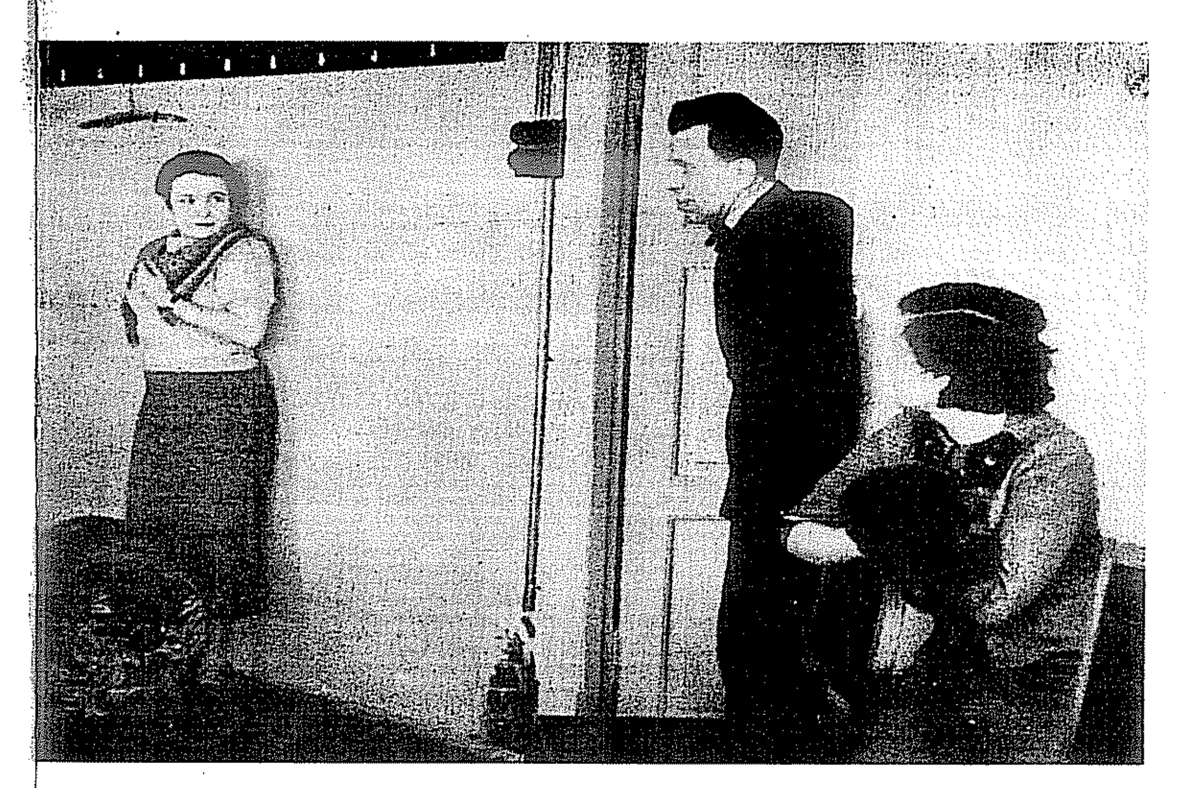
—Y bien, amigo... todo está... más o menos correcto... Pero no del todo; usted no cuenta las verdaderas cosas o no las ve. Cuéntenos algo de sus juegos con los oficiales en la feria.

Livánov, dueño de una fantasía frondosa, como ya lo he dicho, inventó una cantidad de variantes de lo que podía suceder a un grupo de oficiales borrachos en aquella época. Pero Stanislavsky lo escuchaba distraídamente, tratando, evidentemente, de concentrarse en algo.

—Todas estas cosas son pamplinas, juegos de niños. ¿Acaso los oficiales se portan de este modo? Parecen unas colegialas. Imagínese, más bien, que esta alegre compañía...

Y se puso a contarnos tales cosas que nos quedamos con la boca abierta y sin aliento. Y después nos dio un ataque de risa que no pudimos dominar, por más que hubiéramos querido seguir escuchando el improvisado relato de Stanislavsky. Él estaba en vena. Cuadro tras cuadro, con pinceladas cada vez más audaces, más coloridas, bosquejaba ante nuestros asombrados ojos el desenfreno y el escándalo de la conducta de los oficiales en la mencionada feria. Cuando llegó a detallar las proezas del teniente de marras, proezas que tanto habían impresionado a Nozdriov, literalmente caímos de nuestras sillas. Es incomprensible cómo pudieron surgir semejantes imágenes en la mente de Stanislavsky, un hombre de discreción y pudor proverbiales. Esta última circunstancia agregaba un sabor picante muy especial a su relato.

Cuando nosotros, algo serenados, volvimos a repetir la escena, el monólogo de Livánov sonaba de un modo muy diferente. Sus ojos brillaban, chispeaban. Ante su mirada interior desfilaban los pintorescos cuadros descritos por Stanislavsky, y, por lo visto, se los imaginaba muy vivamente. Ponía todo su temperamento en la búsqueda de colores vivísimos para transmitir a Chíchikov la magnitud de sus impresiones sobre la francachela de los oficiales, pero cuando llegó a mencionar al teniente Kuvshínnikov, y



Improvisaciones en torno de la puesta en escena de *Tartufo*.



Toporkow en su caracterización para la pieza de Molière.

en su imaginación surgió la imagen, pintada por Stanislavsky, a duras penas pudo pronunciar la palabra "teniente". Al llegar al nombre de "Kuvshínnikov" se apoderó de él tal ataque de risa que no pudo decir nada más y se rió hasta que se hubo desahogado. Fue una risa natural y humana que había dominado todo su ser. Era la risa de Nozdriov, extremadamente contagiosa. En fin, era Gogol.

Todo el ensayo se desarrolló en un ambiente alegre y optimista. Stanislavsky estaba de excelente humor, a lo cual contribuyó en gran medida B. H. Livánov, hombre de agudo ingenio que sabía matizar el trabajo y la conversación con chistes y ocurrencias. Es así como, en esta oportunidad, al terminar tan brillantemente la escena, Stanislavsky le dirigió estas palabras:

—Bien, amigo, esto le resultó formidable... una obra maestra...

—Y ¿qué hay con ello? —contestó Livánov—. Por segunda vez nunca me saldrá tan bien...

—Ni pensarlo.

—Ahí está, usted dice "capolavoro". Y ¿qué saco con esto? Si, digamos, esto sucediera con un pintor, éste toma su obra maestra y la vende, sin perder un minuto. Y entre nosotros todo se esfuma como un soplo sin que nos quede nada palpable entre las manos.

Stanislavsky se divirtió mucho con esta observación y, despidiendo a Livánov, trató de consolarlo, asegurando que también nuestro arte tiene sus ventajas, pero Livánov, siguiendo con la broma, suspiraba desconsoladamente por la suerte de su obra maestra, perdida en vano.

EN LA CASA DE PLUSHKIN

Cierta vez, durante uno de los ensayos de "Almas muertas" que se efectuaban en el gabinete de Stanislavsky en el pasaje Leóntievsky, se habló de las nuevas corrientes en el arte escénico. Stanislavsky, que para aquel entonces ya había dejado de ir a los teatros, escuchaba con gran atención nuestros relatos sobre la vida teatral moscovita. Le referimos los artificios formalistas que usaban los direc-

tores en auge entre algunas agrupaciones teatrales de la época, que veían en estos trucos el arte de vanguardia, llamado a reemplazar al academicismo caduco del MJAT.

—Hay que afrontar la situación con serenidad y hombría — dijo Stanislavsky —. Tenemos que seguir perfeccionando nuestro arte y nuestra técnica. A veces aparecen falsas tendencias en el arte, que, temporariamente, pasan por palabra renovadora y socavan las bases mismas del sublime arte realista, sin poder, empero, destruirlo del todo. El formalismo es un fenómeno pasajero; hay que esperar que pase, pero no esperar con los brazos cruzados, sino trabajando. Alguien tiene que velar por la supervivencia de los retoños del arte auténtico y elevado, cuyo campo actualmente se ve invadido por malezas. Podemos estar absolutamente seguros de que algún día estos retoños volverán a crecer para dar flores maravillosas. Las malezas serán extirpadas, pero hay que conservar los retoños. A nosotros nos toca esta difícil tarea. Es nuestro sagrado deber, nuestra obligación para con el arte.

Sus palabras sonaban seguras y llenas de optimismo, sus ojos brillaban. Pero, luego, al escuchar el relato sobre la puesta en escena de "Hamlet" en uno de los teatros moscovitas, en la que la extraordinaria figura del filósofo-pensador estaba resuelta en un plano cómico, y la poética imagen de Ofelia se convertía, por la voluntad del director, en la de una ramera, Stanislavsky se sintió abatido y, suspirando profundamente, dijo con triste acento:

—Aquí, el arte está destruido.

Y sin perder más tiempo, se puso a trabajar enérgicamente. Aquel día Stanislavsky fue particularmente exigente, insistente e intolerante, pretendiendo lo imposible y atacándonos furiosamente por cada pequeña falla, por insignificante que ésta fuera, por cualquier demostración de mal gusto. A ratos era cruel e injusto. Nosotros pagábamos por aquellos que habían ultrajado el genio de Shakespeare.

*

El extraordinario capítulo que se refiere a Plúshkin resulta algo pobre en la adaptación teatral. Plúshkin está sentado en su habitación. Entra Chíchikov, tomándolo por el ama de llaves, empieza a dialogar con él. Posteriormente

el malentendido se aclara, y Chíchikov, disfrazando el verdadero móvil de sus maquinaciones con la apariencia de un acto de ayuda para con el pobre anciano, le arranca el consentimiento para la venta de las almas muertas y se marcha de la casa del avaro terrateniente. Para interpretar el papel de Plúshkin fue elegido el excelente actor L. M. Leonídov, especialmente dotado para encarnar a este personaje gogoliano. La misma edad de este talentoso artista, su marcada individualidad, su mirada penetrante y suspicaz, su voz sonora de timbre alto, que a ratos podía ser tomada por voz de mujer, su tendencia hacia lo trágico, todo indicaba que el papel de Plúshkin estaba en buenas manos, y que el teatro podría mostrar la imagen, profundamente trágica, de este personaje, otrora un hombre valioso, excelente administrador de sus bienes, ejemplar padre de familia, pero corroído actualmente hasta la médula por la nefasta pasión de la avaricia. Mas, ¿cómo develar toda la complejidad de rasgos de este carácter, para cuya pintura Gogol utilizó en su poema colores tan vivos y un pincel tan hábil? ¿Cómo dar cabida en una adaptación teatral a las magistrales descripciones de Gogol, sus licencias poéticas? En la obra es tan sólo un breve episodio, tan sólo una negociación la venta y compra de unas almas muertas y nada más.

Esta circunstancia tenía sumamente preocupado a Leonídov. Sentía que en las condiciones dadas carecía de un buen "trampolín" para el vuelo de su temperamento y de sus posibilidades de actor.

Leonídov tenía para Stanislavsky un respeto limitado. Cada ensayo bajo la dirección del maestro constituía para él un suceso emocionante. No quería aparecer ante él insuficientemente preparado, y por eso trabajaba con un ritmo intenso, exigiendo lo imposible de sí mismo y de mí, su compañero de escena. Mi parte iba bastante mal, y Leonídov se empeñaba todo, para ayudarme, plenamente consciente del hecho de que la falta de un "buen Chíchikov" podía llevar al fracaso absoluto su parte de Plúshkin.

Evidentemente la escena no andaba. Algunos trazos sueltos de la misma, que pintaban al avaro Plúshkin, fueron interpretados de un modo muy convincente por Leonídov, que lograba a veces un todo muy justo y lleno de colorido.

Pero, con todo, la escena resultaba aburrida y no mantenía en el público la tensa atención deseada.

Me estoy refiriendo a un reducido núcleo de espectadores que siempre asistía a los ensayos; y si no lográbamos comunicar la emoción a este "nuestro" público, ¿qué podíamos esperar del espectador común que llenaría la sala la noche del estreno? Pero, para qué preocuparnos por una cosa aún tan lejana, cuando mucho más cerca estaba una de las etapas más importantes del trabajo preparatorio: mostrar nuestra labor a Stanislavsky.

Nunca vi al maestro tan concentrado durante un ensayo, como aquel día en su gabinete, cuando, por primera vez, le mostramos la escena de Plúshkin. En esa ocasión dedicó toda su atención a Leonídov y no a mí.

Mi interpretación era floja y yo sentía mi impotencia, pero Stanislavsky parecía ignorarme, como si yo no existiera. En cambio, seguía con gran atención el juego de Leonídov, no le quitaba los ojos de encima, como si temiera perder cualquier movimiento suyo, un suspiro, una entonación. Completamente inmóvil, parecía petrificado. A veces, yo le echaba una mirada furtiva para ver la expresión de su cara. En la mayoría de las veces la impresión era desfavorable.

Terminamos la escena. Sobrevino un silencio largo y penoso.

Stanislavsky se quitó los lentes y fijó la mirada en un punto indeterminado, como si buscara las palabras para el triste diagnóstico.

Leonídov estaba pálido y esperaba el veredicto con la mirada baja.

Yo, en mi desesperación, fingía una tranquilidad e indiferencia completas. Los directores y sus asistentes se aprontaron a tomar nota de las observaciones.

—¡Hum...! ¡Hum...! Muy bien... Usted, Leonídov, encontró muchos elementos buenos... —un largo silencio—. Pero todo esto carece de forma. Está un poco "en general". No hay dibujo y sin dibujo no pueden lucir las pinceladas de la buena pintura que usted pone. En la escena no se ve ni el comienzo ni el desarrollo, ni el punto culminante ni el final. Plúshkin es un avaro; pues busque un momento en que él es generoso, no..., más que esto, espléndido, derrochador, disipador de fortunas, y haga de

esto el punto culminante de su papel. Entonces su avaricia se destacará debidamente y otro valor bien distinto cobrará el sentido de la frase final de la escena: "Sí, le voy a dejar este reloj en mi testamento, para que siempre me recuerde". ¿Cómo puede usted expresar su avaricia? Sólo a través de las cosas que le están sucediendo. Pero usted presta muy poca atención a estas cosas externas; se encerró en su mundo interior y a lo largo de toda la escena procede de modo como si tuviera miedo de volcar su sensación de avaricia, y esto es falso. Tiene que partir de lo sucedido en este día. Cada escena debe estar jugada hasta su punto final. Sólo este camino lo llevará a la verdadera revelación del carácter de su personaje.

—¿Qué había sucedido? Plúshkin vuelve a su casa después de su habitual ronda en busca de trastos viejos, trayendo una canasta repleta de desechos y la agrega al montón que ya está en el rincón de la habitación. Pero para Plúshkin toda esta basura es una rica colección, piezas únicas de una tienda de antigüedades.

"Había faltado de su casa durante muchas horas, y la casa había quedado sola, mientras, según él, alrededor pululaban los bandidos. ¡Qué trabajo le había costado burlarlos y llegar a su casa con sus tesoros intactos! Al entrar a la habitación mira todos los rincones con ojos escrutadores para cerciorarse de que nadie ha tocado nada en su ausencia.

"Algo tranquilizado, se acomoda al lado del montón y empieza a clasificar y contar los ejemplares de su colección. En este momento se alza el telón y empieza su escena.

"Éste es el comienzo de la acción. El espectador ve por primera vez a Plúshkin y su habitación, y todo provoca su interés. Usted no tiene por qué apurarse. Puede interpretar aquí una larga escena, titulada "Plúshkin revisando sus tesoros". ¿Puede usted interpretar esto? ¿Y sólo esto?

"¿Se da cuenta qué material estupendo hay aquí para un actor?

"Interpretando esta escena orgánicamente, con todos sus detalles, puede, sin pronunciar una sola palabra, mantener la sala en una tensa atención. Pero usted ignora esta posibilidad, la deja de lado para pasar cuanto antes al diálogo con Chíchikov.

"Usted cree que el diálogo es el salvavidas de la escena, pero está en un error. Mucho antes de que Chíchikov diga la primera frase, en la casa de Plúshkin suceden muchísimas cosas y se viven muchas emociones que, a nosotros, los espectadores, nos resultan sumamente interesantes. Observamos en el escenario a un anciano, ¿o es una vieja?, hurgando en un montón de basuras, examinando con gran atención y amor pieza por pieza, sea ésta una herradura o una vieja suela. Está tan absorto en su trabajo que no nota cómo, sigilosamente, se abre la puerta y cómo por su vano aparece Chíchikov, que se queda mirando atentamente, tratando de adivinar si se las tiene que ver con un mujik o con una vieja campesina. Finalmente Plúshkin siente la mirada de Chíchikov, se vuelve, y sus ojos se cruzan.

"¿Qué significa esto para Plúshkin? Es lo que más temía en su vida, lo que desde siempre era su más terrible pesadilla: que a sus tesoros se acercara subrepticiamente un bandido, ¡y qué bandido! No es ninguno de los que viven aquí, cerca de la finca, pues a éstos los conoce al dedillo, no, éste es uno nuevo, venido de otro lado, evidentemente un especialista en atracos y asesinatos.

"¿Qué hacer? Después de los primeros momentos de perplejidad, Plúshkin empieza a tomar una serie de precauciones para salvar su pellejo, ocultando, empero, su miedo, para así engañar al bandido y poder de un salto abandonar la habitación, para llamar a la gente en su socorro.

"En estas circunstancias Chíchikov no tiene cómo iniciar una conversación, y he aquí que en esta mutua incomprensión, en esta búsqueda de dos finalidades contradictorias (uno iniciar una conversación, el otro escaparse), hay otro momento escénico muy interesante.

"Finalmente están dichas las primeras palabras, la situación está más o menos aclarada y empieza el diálogo.

"Y usted empieza directamente desde el diálogo, soslayando lo más interesante, el momento de la orientación de los personajes, de su mutua acomodación.

"En la vida real es un elemento que nunca se omite, ¿por qué, entonces, en el teatro siempre se lo deja de lado?

"Es, sin embargo, de vital importancia, se lo aseguro; es lo que más convence al espectador, lo que guía al actor por el sendero de la verdad y de la fe en su acción; y ésta es la base.

"El momento de la orientación puede ser muy breve, apenas perceptible o, por lo contrario, largo y bien marcado. El momento de la orientación, de la auscultación mutua, no siempre termina con la iniciación del diálogo. Generalmente las primeras frases aún no suenan activamente, ya que ninguno de los participantes de la acción ha tenido tiempo suficiente para hacer una apreciación, aunque somera, de su adversario. Los dos siguen auscultándose recíprocamente, para mejor influir en el ánimo de su oponente. Esta observación se adapta particularmente bien a un tipo tan suspicaz como lo es Plúshkin.

"Pues antes de descifrar la personalidad de Chíchikov y terminar por creer que éste no era sino un enviado del cielo que venía a recompensarlo por su bondad y su humildad extremas, Plúshkin lo había tomado, primero por un bandido, luego por un terrateniente vecino que venía a gozar de un opíparo almuerzo, y después por un húsar que, habiendo disipado su fortuna, venía a pedirle un préstamo, etcétera, etcétera. Aquí se suceden momentos de orientación, de acomodación, seguidas, luego, por la reorientación y la nueva acomodación, siempre dependientes del surgimiento de nuevas circunstancias.

"Todo esto es como una introducción; en la primera parte de la escena "Púshkin diagnostica a Chíchikov". Por ahora hay que limitarse a esto. Olvídese de todo lo demás, no haga, por el momento, nada más que esto, pero con toda la atención y trate de recordar sus impresiones.

"Parte segunda: Plúshkin, por fin, entiende que su visitante es un bienhechor. ¿Cómo hacer para demostrarle su gratitud, conquistar su buena voluntad para que no le niegue sus mercedes aún en el futuro? Aquí Plúshkin organiza un "banquete": ordena poner el samovar y desenterrar una tostada que había quedado de un postre que tres años atrás le había traído de regalo una parienta. Aquí Plúshkin se convierte en un riquísimo y hospitalario terrateniente, preparando un festín sin parangón. Tiene que interpretar en este cuadro a un Plúshkin generoso y derrochador; olvídese de su avaricia, propóngase un solo objetivo: agasajar del mejor modo posible a su bienhechor, asombrarlo con su largueza y, simultáneamente, apresurar la formalización de los trámites de la venta de almas muertas.

"En el transcurso de esta segunda parte hay dos momentos de gran suspenso, cuando, por poco, se derrumba todo el negocio: una vez, porque Plúshkin no puede ir a la ciudad, y la otra debido a la pérdida de un trozo de papel en blanco.

"Son momentos muy comprometedores, no los soslaye, represéntelos hasta agotar sus posibilidades.

"La pérdida de la hoja de papel es, para Plúshkin, un evento de gran trascendencia. Aquí lo importante es saber buscar de veras. Sólo a través de su modo de buscar podrá usted transmitir toda la hondura de su estado anímico. Hace falta una gran concentración, una atención auténtica. En una palabra, menos sentimiento y más acción.

"Finalmente los escollos están superados, y el negocio concluido: este admirable bienhechor, Pablo Ivánovich Chíchikov, compra no sólo las almas muertas, sino también las fugitivas y hasta las enfermas.

"Viene la tercera parte: cómo despedir dignamente a este hombre excepcional, que no sólo lo colmó de beneficios, sino, por añadidura, rechazó el convite.

"Es toda una escena: "La despedida de Chíchikov".

"Piense sólo en una cosa: cómo expresar su amor, su respeto, su agradecimiento al visitante. Olvídese de Plúshkin misántropo, hosco y bilioso gruñón. No, en este momento es extremadamente gentil y humano. Tiene que interpretarlo como a un anciano más bondadoso y pacífico. Por ejemplo, como a Atanasio Ivánovich, protagonista de "Los hacendados de otros tiempos".

"Y he aquí la parte final de la escena: Plúshkin se queda solo. Los primeros momentos vive como por inercia, con la sola preocupación de si ha logrado granjearse el favor de su espléndido visitante. De pronto le parece que no expresó en grado suficiente su agradecimiento a esta persona. Entonces ora corre hacia la ventana para ver partir a Chíchikov en su coche, ora se acerca al montón de trastos o a su escritorio, como si luchara con el deseo de hacer algo.

"Por fin los sentimientos buenos y elevados parecen vencer, la decisión está tomada y Plúshkin dice mientras hurga en los polvorientos cajones del escritorio: "pues le regalaré el reloj de bolsillo". Por fin da con el reloj: "es todavía un joven y necesita un reloj de bolsillo para agradar a su novia"..., etcétera. Ahora sopla el polvo que cubre el reloj, lo observa atentamente y corre hacia la puerta para entregárselo a su visitante antes de que éste parta, pero se detiene en mitad del camino.

"Y aquí sobreviene una formidable escena muda, un 'momento sin música'. El hombre que estaba dispuesto a ofrecer un regalo, que anhelaba hacerlo, y cuanto antes, a su bienhechor, se horroriza al sólo pensar en este acto de imperdonable despilfarro que amenaza con arruinarlo.

"Esta idea no le viene de golpe. El momento de su gestación y de su desarrollo debe ser expresado en silencio. Pero, cuando llega a comprender todo cabalmente, su única preocupación es esconder en el lugar más seguro la joya que casi se le escurre de las manos, y no se tranquiliza hasta no saber que el tesoro está bien guardado; y para esto cambia varias veces el escondrijo.

"Por fin el reloj está escondido en un lugar seguro... ¿Y el bienhechor? Y... 'se lo dejaré en mi testamento para que me recuerde'.

"Y Plúshkin se convierte en el Plúshkin de siempre. Preocupado, revisa sus tesoros: ¿no le habrá birlado algo el inesperado visitante?

CAE EL TELÓN

"Cada uno de estos trozos tiene que ser interpretado veraz y lógicamente, tiene que ser consecuente, desarrollar el trozo anterior y unirse en una línea continua de creciente acción.

"No piense ni en la imagen exterior del personaje ni en sus estados anímicos. Tiene usted una serie de episodios muy diferentes para expresar su estados anímicos. No hace falta teñir todo en el mismo color de la avaricia, de lóbreguez, etcétera. En estos episodios encontrará usted bondad, generosidad, alegría. En consecuencia también cambia la actitud del protagonista. En los inesperados cambios de la acción a veces diametralmente opuestos, tiene que surgir el carácter del avaro. Usted tiene que desarrollar cada episodio hasta agotar todas sus posibilidades, hacer de él un acontecimiento. Antes que nada tiene que crear el esquema de su acción física en cada uno de los episodios, para después unirlos en una sola línea de conducta. Es el método más seguro para poder encarnar



la idea que Gogol quiso expresar en la imagen de Plúshkin."

—¿Y cuál debe ser mi línea, señor Stanislavsky? —le pregunté yo.

—Usted no tiene más que adaptarse en cada caso al carácter de su *partenaire*.

"Plushkin es un caso difícil, pero también a él hay que buscarle la vuelta para ganarse su simpatía. ¿Con qué medios? Póngase en el lugar de Plúshkin y piense bien qué necesita un tipo así. Todo el mundo lo considera un avaro, pues asómbrese de su generosidad, de sus dotes administrativas, pero hágalo tan hábilmente que no pueda dudar de su sinceridad. Él mismo cuenta de un vecino, un capitán que vino a visitarlo: 'Pariente suyo soy — dice —, tío, tiíto, y dale besarme las manos, y si yo soy su tío, él será mi abuelo'. Ya ve que no le creyó aunque el otro le besaba las manos. Quiere decir que hay que proceder con la mayor sutileza.

"Hay que compenetrarse con las preocupaciones de Plúshkin, comprenderlas, compadecerlo, convertirse uno mismo en un Plúshkin.

"Quizás le convendría por algún tiempo ensayar los personajes de todos los terratenientes con quienes se las tiene que ver Chíchikov. Sin duda alguna eso le beneficiaría mucho."

*

Como segundo intérprete para el papel de Plúshkin fue elegido B. Y. Petker, quien, igual que yo, vino al MJAT del Teatro de Comedia de Moscú (ex Korsh). Este joven actor estaba hecho para papeles característicos y cuando surgió el problema del doble de Leonídov, para el papel de Plúshkin, fue elegido él. De paso, esto daba a Stanislasvky la posibilidad de conocer al nuevo actor en el trabajo práctico.

Después que los directores del espectáculo, E. S. Télesheva y V. G. Sajnovsky, lo hubieron preparado y adiestrado en el papel, fue dispuesto un ensayo con Stanislavsky.

Petker fue citado una o dos horas antes que yo, y él mismo me contó lo que había sucedido en mi ausencia.

A la hora exacta de su cita Petker entró por el portón del patio donde Stanislavsky ya estaba sentado delante de

la mesa, protegido por una gran sombrilla. Los directores Télesheva y Sajnovsky estaban a su lado. Algo alejados estaban el pintor Símov y el director turco Musjín-Bey, de visita en el Festival teatral de Moscú, interesado en las cuestiones de la técnica de la dirección y a quien Stanislavsky permitió asistir a este ensayo.

Stanislavsky saludó a Petker con gran cordialidad, presentándolo al pintor Símov y a Musjín-Bey.

Luego el maestro se dirigió a los directores, pidiéndoles el resumen de los ensayos anteriores, para saber si todo marchaba bien y si había dificultades y en qué detalles.

Al obtener una respuesta tranquilizadora a todas sus preguntas, se conformó.

—¿Y la edad? Plúshkin tiene setenta años por lo menos. Va a ser un problema.

Pero también en este sentido los directores trataron de tranquilizarlo.

—Petker es muy hábil para metamorfosearse —le dijeron—. Ha hecho muchos papeles de ancianos, está acostumbrado a ello.

—¡Hum...! ¡Hum...! Temo mucho que esto vaya a resultar "jugar al anciano"; no vayan a decir: mírenlo, es un hombre tan joven y qué bien hace de viejo. Esto no basta y no tiene ningún interés al lado del personaje gogoliano, este prototipo de la avaricia universal... Bueno, probemos. Empiece con cualquier trozo de la escena. Sajnovsky, apúnteme el texto. Yo hablaré por Chíchikov.

Empezaron, pues, la interpretación.

Con todo el empeño y usando métodos consagrados, Pétker trató de dar la imagen de un viejo caduco y avaro.

Stanislavsky le daba el pie, al tiempo que lo observaba atentamente; luego interrumpió el juego para preguntarle:

—¿Con quién está hablando? ¿Quién está en este momento delante de usted?

—Konstantín Serguiéievich Stanislavsky.

—Nada de eso: un pillo.

—¿Cómo dice?

—Para que vea. Ya me está mirando con mayor atención que cuando hacía la escena. Ya en esto hay algo de vida. Si yo fuera un tipo famoso por sus trampas, ¿cómo me miraría mientras estuviera hablando conmigo? Pongamos que sencillamente me hubiera mirado como se mira a un

pillo. Pero esto no basta; trate de anticiparse a mis intenciones, trate de determinarlas de antemano. ¿A lo mejor traigo escondida un arma? Acuérdese qué cosas guarda usted aquí, en su patio, cuáles son las cosas por las que más teme. No interprete nada, sólo piense en todo esto. No, otra vez está usted haciendo teatro. Por ahora no podrá aún interpretar nada, limítese a hacer un acopio de ideas.

Diciendo esto, Stanislavsky estiró la mano para tomar de la mesa una lapicera y hacer una notación, pero Petker se le adelantó y, agarrando con un veloz movimiento la pluma, la apartó de Stanislavsky.

—Correcto. Trate de seguir adivinando qué otra cosa voy a hacer. Obsérveme bien. No; no haga como que me está observando, obsérveme de verdad. ¡Otra vez teatro...! Vamos a dar un paseo por el patio. Ésta es su propiedad y yo soy un vecino suyo. Cuénteme detalladamente sus cosas. ¿Para qué es este galpón? —preguntó muy seriamente, señalando una construcción.

Petker contestaba con lugares comunes, pero Stanislavsky no se conformaba con esto, y pedía detalles de cada objeto, por insignificante que fuere.

En este momento penetraba al patio una chata con carga. Inmediatamente Stanislavsky se dirigió al lugar, y caminando preguntó a Petker qué carga traía la chata y para qué.

Petker explicaba como podía. Stanislavsky lo escuchaba atentamente, insistiendo a veces en sus preguntas y no dejaba en paz a Petker, hasta no obtener una respuesta exhaustiva. De este modo se pasearon por el patio, haciendo muy seriamente su juego, luego se sentaron a la mesa prosiguiendo con la conversación sobre los temas rurales, tales como la siega, la cosecha, los mujiks, etc.

Caí al ensayo justo durante esta conversación. Viendo a Stanislavsky embargado en una seria plática con Petker, y lejos de suponer que estaban ensayando, me quedé parado a cierta distancia, esperando el momento oportuno para saludarlos.

Stanislavsky me miró con el rabo de ojo y dijo a Petker en voz baja:

—Mire quién vino. Ande con cuidado, no lo deje acercar, es un pillo.

En seguida entendí su intención y entré en el juego.

Stanislavsky nos cedió el campo de acción, abandonando de golpe el papel del vecino terrateniente y, convirtiéndose de nuevo en director, se puso a observarnos con mucha atención.

Yo me dirigí a Petker, pero éste se escapó, abandonando su asiento.

—¡Hum...! ¡Hum...! Esto es "teatro", Petker. Sólo tendría usted que apartarse unos pasos... A ver, Toporkov, vuelva a acercarse. ¡Hum! ¡Otra vez!... Así Chíchikov comprenderá en seguida que usted le tiene miedo; tiene que hacer justo lo necesario para ponerse a salvo.

Poco a poco Petker y yo entablamos una conversación, primero improvisada y luego sirviéndonos del texto de la obra. Stanislavsky nos interrumpía cada vez que nuestro diálogo perdía en fluidez orgánica y tomaba la forma de un juego escénico. No se cansaba de volvernos a la senda de lo real, de lo verdadero.

—No hace falta interpretar nada. Escuche y trate de deducir adónde quiere llegar Chíchikov con su conversación. Lo único que pido de usted en este momento es su atención... Trate de olvidar a qué vino a su casa el inesperado visitante. Ahora invítelo a que se siente... No, así no; puede encajarle una puñalada. No, así tampoco... Busque una posición más cómoda... y más segura.

Poco a poco Stanislavsky iba desenterrando del actor todos los elementos vivos, y eliminando todo artificio histriónico, toda teatralidad. Ya Petker había dejado su "tonito" senil, su habitual amaneramiento, y empezaba a asomarse un rostro vivo, una mirada atenta y suspicaz. Por lo visto le respondía bien, y los dos sentíamos el hilo de interés recíproco que nos unía.

Empiezo a exponerle mi negocio, midiendo cautelosamente las palabras para que no se asuste. Él me escucha, tratando de adivinar el verdadero móvil.

Nos sentimos a nuestras anchas. Los pocos espectadores que escuchan el diálogo siguen su desarrollo con atención.

Llega el momento en que Petker-Plúshkin comprende en toda su magnitud el beneficio que se le quiere otorgar, y cuando oye a Chíchikov: "Por el respeto que le tengo, también me hago cargo de los gastos de la escrituración",

su cara se ilumina. Fija en mí una mirada larga y llena de asombro.

Nuestros espectadores esperaban con gran interés el desarrollo de la escena. La cara de Petker se contrajo convulsivamente. Stanislavsky, que hasta el momento había permanecido callado, para no interrumpir el buen desarrollo de la escena, sopló en voz baja:

—Ahora puede cargar las tintas, todo lo que quiera. Cargue, sobreactúe, exagere el gesto. Usted se ganó el derecho a esto. Frunza la cara todo lo que pueda, saque la lengua... más... más. ¡No le tenga asco...! ¡Así va bien!

Diciendo esto se mataba de risa, y todos los demás también se reían a gusto. Y con esto el maestro terminó el ensayo.

—Esto va muy bien... Usted ya va sintiendo con qué cuidado hay que sondear el papel, y cómo tejer las finísimas, vivas y orgánicas telas de araña de la conducta del personaje, tejer con gran cautela, para que no se rompan. No meta en ellas la basta soga del bajo oficio teatral; tenga la paciencia de tejer con estos hilos la tela del arte sublime y orgánico; con el tiempo se volverá fuerte y resistente y, entonces, ya no habrá temor de que se rompa tan fácilmente. Siga trabajando sin forzar nada, usando prudentemente, como trampolín, las acciones orgánicas más simples, más cotidianas. Por ahora no piense en la imagen exterior. Ésta vendrá por sí sola, como consecuencia de la correcta actuación en circunstancias dadas. Usted acaba de ver en este ejemplo con qué cautela se puede ir abriendo el sendero, yendo de una pequeña verdad hacia otra, controlándose a cada paso, dando rienda suelta a su fantasía, para llegar a una acción escénica brillante y expresiva. Siga trabajando de esa manera. ¿Les resulta claro el camino? —dijo, dirigiéndose a los directores—. Dejen pasar algún tiempo, y vengan a mostrarme esta escena de nuevo.

Pero quiso la suerte que nunca más pudiéramos mostrar a Stanislavsky esta escena. El maestro anduvo muy ocupado en otros asuntos. Cierta vez me llamó por teléfono para preguntarme cómo adelantaba Petker en su papel. Nuestra conversación telefónica duró cerca de dos horas. Se veía que él estaba muy interesado tanto por el papel en sí como

por el nuevo actor. Me vi en figurillas, puesto que mi posición resultaba bastante difícil. Si le decía solamente las cosas buenas, tranquilizadoras, no me creería, y se pondría a hacerme preguntas capciosas, como lo haría un fiscal. Y hablarle de fallas y deficiencias, sería "hundir" al colega, y causarle disgustos inútiles a Stanislavsky.

Hice todo lo posible para salir del apuro. Pero al contestarle sobre la edad del personaje, cuestión que tanto le afligía al maestro, se me fue la mano.

—No se preocupe por eso. En este problema Petker se desenvuelve magníficamente. Es asombroso cómo interpreta a un hombre viejo y enfermo.

—¡Hum...! ¡Hum...! Si hace a un enfermo, es horrible... ¿Enfermo de qué? ¿Una enfermedad psíquica? Entonces se pierde todo el interés. La idea es que Plúshkin tiene la obsesión de la acumulación. Es así como va a ser Chíchikov cuando sea viejo. Tiene las articulaciones algo tiesas, le falta agilidad para sentarse, para levantarse, para caminar; tampoco le responde la vista... pero, por lo demás, está completamente sano y normal.

—¿Por qué no nos cita, señor Stanislavsky? Nos hubiera gustado volver a mostrarle la escena.

—Trataré de hacerlo, lo que no sé es cuándo; tengo tantos asuntos... No sé cuándo podré... Pero, haga el favor, llámeme de vez en cuando, y cuénteme cómo van las cosas... No me oculte nada... Hum... Hum... espero de usted algunos chismes francos... ¿Entendido?

—Está bien, maestro.

—Entonces, hasta la vista.

EN LA CASA DE KOROBOCHKA

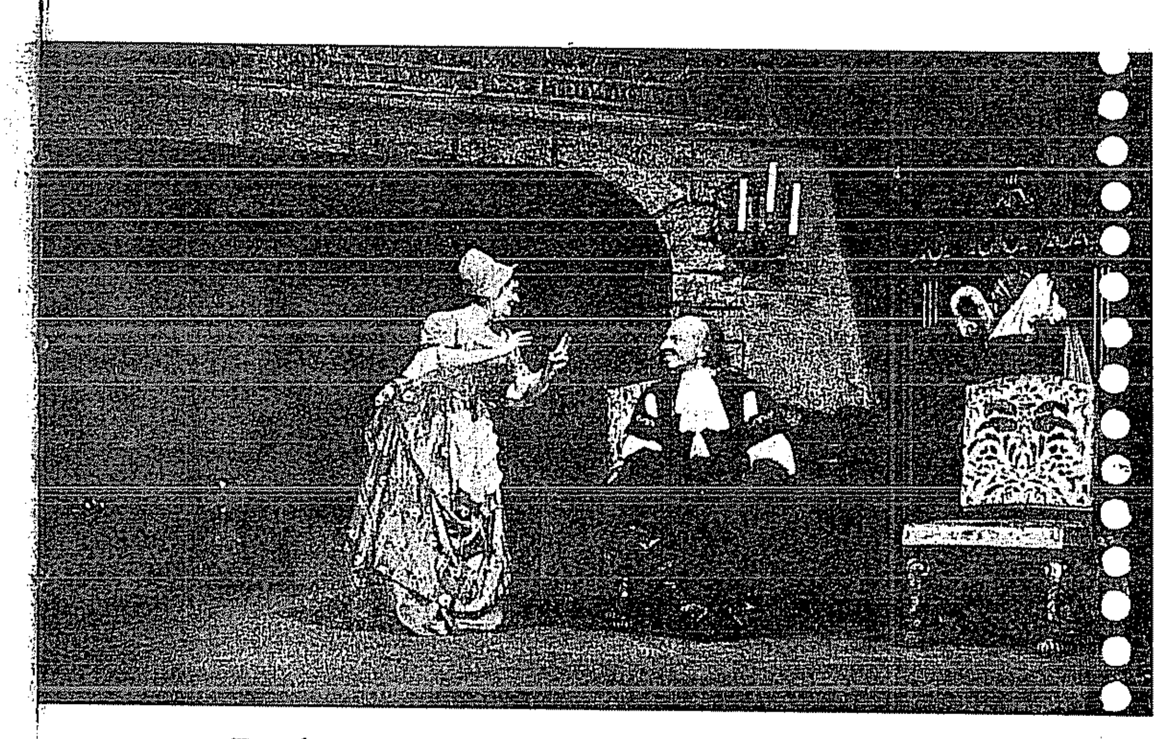
Es un verdadero deleite poder penetrar, aunque sea fugazmente, en la auténtica esfera del arte, cuando en el escenario se siente el soplo de una vida auténtica en sus manifestaciones más sutiles. Estás frente a tu compañero y sabes que es un hombre de carne y hueso. Está ahí como un hecho real, y en la expresión de su cara, en el movimiento de sus pupilas puedes leer sus verdaderos pensa-

mientos. Tú mismo piensas auténticamente. Te puedes permitir hacer las pausas necesarias para cavilar sobre tal o cual situación. No sientes ninguna obligación ante el espectador y entablas con tu compañero o compañera de escena un sutil y emocionante duelo, hoy distinto del de ayer, y mañana distinto del de hoy.

Lograr esto, librar al actor de todo lo que lo sujeta tenazmente en el nivel de una vulgar artesanía, he aquí la meta que se había propuesto Stanislavsky con todas las fuerzas de su intelecto. Para alcanzar esta meta tenía en sus manos un ilimitado número de métodos pedagógicos, basados en un profundo conocimiento de la naturaleza de la creación artística y una gran experiencia en los males de la interpretación escénica, en cuya eliminación precisamente consiste todo el enfoque de su método.

El papel de la terrateniente Koróbochka fue confiado a M. P. Lílina, una de las fundadoras del Teatro de Arte, excelente actriz que en su pasado había creado una serie de brillantes papeles. En la época que estoy describiendo, la señora Lílina trataba de cambiar sus papeles y el personaje de Koróbochka era uno de sus primeros roles de vieja. Esta circunstancia fue la causa principal de su desencuentro con dicho papel. Actriz de temperamento cómico de fácil chispa cuando se hallaba en su elemento —papeles de muchachas y mujeres jóvenes y encantadoras— se sintió algo desorientada en el trabajo sobre un material desacostumbrado para ella, personaje de una vieja terrateniente y de corte gogoliano, por añadidura. Su acostumbrada intuición no le respondía. A todo esto la Lílina cerraba todas las salidas para su expansión, utilizando en la elaboración de su personaje el extraño método —para ella— de un análisis tan minucioso como corrosivo, de una inútil especulación y de un autocontrol excesivo, que terminaban por aniquilar sus cualidades naturales más preciadas: una intuición siempre alerta, candidez, y un temperamento contagioso. Las palabras dichas en cierta ocasión a una actriz de nuestro elenco, pueden haber sido dirigidas, en su totalidad, a la Lílina:

"No tiene por qué comprender necesariamente todo lo que está ocurriendo en el escenario, bástele con una pequeña parte. La excesiva escrupulosidad suele perder al intérprete. El actor que empieza a sutilizar, a buscar peros,



Toporkov en *Orgón* y Béndina en *Dorina* (*Tartufo*, acto primero, escena primera).



Toporkov en *Orgón* y Kédrov en *Tartufo*.

erige entre sí y su *partenaire* una muralla de inútiles escollos."

Perdida en el interminable laberinto de las más variadas especulaciones y de complicaciones inútiles, la pobre Lílina trabajaba hasta quedar exhausta en la elaboración del personaje, alejándose con cada ensayo, paso a paso, de la meta propuesta. Parecía que ni Stanislavsky, que había acudido en su ayuda, podía salvar la situación, no obstante su genio pedagógico. Lílina tuvo una especie de *shock*; dejó de entender nada de nada, y sus ejercicios con Stanislavsky parecían una parodia de la escena entre Chíchikov y la señora Koróbochka.

Stanislavsky comparó, muy ingeniosamente, la escena "Chíchikov en la casa de Koróbochka", con la compostura de un reloj de un mecanismo muy extraño. El relojero (Chíchikov), buen conocedor de su oficio, trata de hacer marchar este mecanismo, pero cada vez que considera haber arreglado ya el desperfecto, y quiere hacer mover el péndulo, la cuerda, por causas desconocidas, se afloja con gran estrépito, y hay que volver a empezar todo el trabajo de nuevo. Chíchikov, un avezado mecánico, no pierde el autodominio y, tranquilamente, vuelve a colocar en su sitio todos los detalles minúsculos del mecanismo, aprieta los tornillitos, hasta el momento fatal, en que vuelve a escucharse el estrépito y la malhadada cuerda vuelve a aflojarse del todo. Ayudándose de paciencia, Chíchikov pone de nuevo manos a la obra, y así indefinidamente, hasta que por fin, exasperado, en un arranque de furia, tira el reloj con todas las fuerzas contra el suelo, y éste, inesperadamente, empieza a andar. El mecanismo del reloj está en la cabeza de la Koróbochka, y el objetivo activo de Chíchikov consiste en penetrar dentro de este mecanismo, ver en qué consiste su desperfecto y eliminar todos los inconvenientes, que impiden que Koróbochka lo comprenda a él, a Chíchikov.

Koróbochka está encantada de vender a Chíchikov las almas muertas, la operación le resulta sumamente ventajosa, pero tiene miedo de malvender, de perder una ocasión excepcional para enriquecerse, de dejarse embaucar. Trata de entender no lo que Chíchikov dice, sino lo que calla, el "subtexto" de su discurso. De este modo la Koróbochka tiene para toda la escena un solo objetivo, y muy simple,

por cierto: no caer en el lazo, no malvender. Para esto tiene que poner en claro las intenciones de Chíchikov, sonsacarle sus móviles. Desde luego la Koróbochka es una estúpida, una cabeza hueca, según la expresión de Chíchikov. Sin embargo, no se puede interpretar la estupidez como tal, pero sí la actividad estéril de la Koróbochka, su interior concentración en la superación de los inexistentes escollos, que pintarán cabalmente su estolidez. Antes que nada la actriz tenía que hallar la auténtica atención hacia el proceder y comportamiento de su *partenaire*, y, parece mentira, pero Lílina no lograba conseguir esta cualidad primaria, no obstante la ayuda de Stanislavsky.

—Pero, fíjense ustedes —dijo cierta vez el maestro—. ¿No es curioso que una brillante actriz, capaz de sutilezas extraordinarias, no pueda ahora superar un problema escénico elemental?

No se cansaba de arremeter contra Lílina, tratando por todos los medios de liberarla de las cadenas que ella misma se había impuesto con métodos de trabajo contraindicados. Pero todo resultó en vano. La actriz, paralizada por el *shock* recibido, no podía efectuar ninguna acción de modo desembarazado y consciente. Todo lo que trataba de hacer resultaba forzado y antinatural. Finalmente se vio obligada a rechazar el papel para no demorar el espectáculo y para que se pudiera seguir elaborando el personaje, sin verse apremiado por una fecha fija. El papel fue confiado a la actriz Zúieva, la cual lo hizo en el estreno de la obra.

Algún tiempo después, cuando el espectáculo "Almas Muertas" ya había sido dado muchas veces en el Teatro de Arte, fui invitado a la casa de Stanislavsky para ensayar con la Lílina la escena "Chíchikov en casa de Koróbochka". Iba a la cita, como se dice, con el corazón alegre: el ensayo era para Lílina; yo intervenía en él sólo como su *partenaire*, mi papel lo tenía hecho y representado muchas veces, y siempre resulta interesante, instructivo y ameno, presenciar en calidad de testigo el trabajo de Stanislavsky con otro actor. ¡Cuán equivocado estaba en mis cálculos! Inesperadamente Stanislavsky arremetió contra mí. Dejó pasar, sin más, las primeras réplicas de la Lílina; en cambio yo, no bien abrí la boca, fui frenado por el maestro con una llamada de atención tan brusca, que en seguida perdí toda la esperanza de una velada apacible.

—¿Qué está haciendo?

—Estoy sacudiendo mi ropa del agua de la lluvia.

—Para empezar, parece cualquier otra cosa, y además, ¿quién se sacude en una habitación y, por añadidura, cerca de la mesa? Es una absoluta falta de cortesía ante la dueña de la casa.

—Es que él no la ve.

—No le creo. ¿Cómo puede no verla? Estando donde está usted no puede no verla.

—Según los decorados del teatro, no la veo. Ahora, en esta habitación...

—A mí no me interesa el decorado, sino la lógica. Si usted entra mojado, ¿cómo procedería hoy en las circunstancias dadas? ¡Horror...! ¿Qué hace?

—Mi intención era...

—No le creo nada...

Superamos como pudimos el comienzo de la escena y pasamos al diálogo.

—Un tecito, padrecito.

—No estaría mal, madrecita.

—Bla, bla, bla... ¡No entiendo una palabra!

—No es-ta-ría mal, ma-dre-ci-ta.

—Sigan.

—¿Con qué quiere el tecito, padrecito? En esta cantimplora tengo vodka frutal.

—No está mal, madrecita, probaremos de la frutal...

—¡Ay-ay-ay! Se olvidó de todo... Dice las palabras, sólo las palabras... ¿Cómo se va a comportar en la mesa? Lo están convidando con té, con licor, lo están atendiendo con toda la atención, tiene que corresponder a ello. ¿Se da cuenta lo que significa caer después de un buen chubasco a una habitación tibia y con un vaso de té en la mesa? Yo no veo nada de esto. A ver, empecemos.

A medida que nos adelantábamos en el ensayo, Stanislavsky se volvía cada vez más exigente conmigo. No prestaba ninguna atención a la Lílina, cuyo desempeño, a mi juicio, distaba mucho de ser perfecto. Otro esfuerzo más y dejaré plantado todo, me iré del ensayo, pase lo que pase. Pero, de pronto... ¿qué había pasado? En el diálogo irrumpió una nota viva y cálida. Estiré la mano para tomar la cantimplora y servirme una copa, miré a la Koróbochka, vi los ojos claros y atentos de la Lílina (hasta este

momento los vi como a través de una bruma), y sentí deseos de acercarme a ella.

—¿Y cómo os llamáis? —le pregunté—. Os pido mil perdones por haberme introducido en medio de la noche en vuestra casa, y haberme tomado la libertad de sentarme tan cómodamente, como si fuera en la mía propia

La disculpa sonó de un modo muy sincero. Stanislavsky dejó de hacer sus observaciones, pero, por otra parte, yo me había olvidado de él. Sólo me interesaba la viejita que tenía enfrente. Poco a poco entablamos una agradable conversación. Me contó cómo lo estaba pasando, se quejó de sus desazones, y, de pronto, todo se volvió muy interesante. Mi intención era conquistarla y comprar todas sus almas muertas por 15 rublos. La viejita parecía ser de pocas luces, el negocio se haría en un abrir y cerrar de ojos.

—Cedédmelos, madrecita.

—¿Y cómo os las voy a ceder?

—Y así no más...

—Pero ¡si están muertas!

—¿Y quién os dice que sean vivas? Pagáis impuestos por ellas y yo os voy a aliviar de los trámites y de los pagos, y encima os daré quince rublos. ¿Me entendéis?

—La verdad, padrecito, no lo veo muy claro.

Veo los vivos ojos de Lílina, ora fijándose ávidamente en mi persona, ora rozando los billetes. De ellos, de estos ojos, espero la contestación. No necesito palabras, leo en sus pupilas que la roe la duda.

—Entendedme, madrecita —traté de explicarle—, es dinero, dinero contante y sonante, que no se encuentra tirado en la calle... Un ejemplo. ¿En cuánto vendéis la miel? ¡Ah, no, madrecita, no tanto, no exageréis! —ya no necesito sus réplicas para descifrar sus intenciones, tanto se reflejan en el semblante de Lílina Koróbochka sus pensamientos—. Está bien que sea como decís, pero no os olvidéis que es miel... miel... y lo que os pido no es nada, y por este nada os doy no doce sino quince rublos, y no en monedas de plata sino en billetes.

Por fin veo un destello de comprensión en los ojos de Lílina, un momento más y el negocio terminará por cuajar; y, de repente:

—No, con todo tengo miedo de hacer un negocio desventajoso. Como soy novata en esto...

La cuerda saltó con estrépito. Me senté frente a Lílina y me puse a observarla en silencio, estudiando por dónde podría atacarla más fácilmente. Inesperadamente escuché un estallido de risa entre los que presenciaban el ensayo. Sin prestarle atención me puse nuevamente a convencer a la Koróbochka. Pero apenas se cruzaron nuestras miradas, estuve a punto de estallar yo mismo en una carcajada, al ver frente a mí a Lílina, convertida en una comiquísima viejecita gogoliana, la terrateniente Koróbochka. Sus ojos, algo asustados, pero llenos de curiosidad, expresaban tal estupidez y todo su ser estaba pendiente de mí en una atención tan auténticamente seria hacia mis actos y pensamientos que tuve que hacer un gran esfuerzo para sobreponerme a la tentación, y manifestar la misma seriedad que ponía ella.

Después de esto la escena siguió como sobre ruedas. Nos hacíamos preguntas tratando de adivinar los pensamientos del otro, de intimidar, persuadir, ablandar; nos atacábamos con furia, retrocedíamos para tomar descanso, y volvíamos a la lucha. En todas nuestras acciones había lógica, finalidad, convicción en la importancia de lo que estaba sucediendo y fijación exclusiva en el *partenaire*. Nos olvidamos del espectador. No nos importaba saber si hacíamos un buen trabajo escénico. Estábamos realmente ocupados con nuestro negocio. Yo tenía que poner en marcha, costara lo que costase, el complicado e incomprensible mecanismo, ubicado en la cabeza de la Koróbochka. Era mi única preocupación. No hacíamos ninguna cosa extraordinaria. Nuesto juego era sencillo, sin ningún truco cómico, y no obstante eso, el pequeño grupo de espectadores, encabezados por Stanislavsky, se reía hasta caerse literalmente de sus sillas. El mismo Stanislavsky se rió hasta el agotamiento. Creo que en este momento estuvimos muy cerca de Gogol. Habíamos logrado una clase de grotesco, contra la cual ni el mismo Stanislavsky pudo oponer nada.

—¿Qué es lo que acaba de pasar? —comentó el maestro al terminar el ensayo—. Usted fue llevado por una ola de intuición e interpretó maravillosamente la escena. Esto es lo más valioso que hay en el arte. Sin esto el arte es imposible. Nunca más podrá interpretar la escena del mismo modo. La podrá hacer peor o mejor, pero lo que acabamos de ver no se repetirá, y por eso es tan valioso. Si

tratara de repetir la escena tal como terminó de hacerla fracasará. Esto no se puede fijar. Sólo se pueden fijar los caminos que lo llevaron a este resultado. Lo estuve torturando, Toporkov, obligándolo a buscar la sensación de la intuición. Yo lo empujaba al sendero de una simple consecuencia lógica, al sendero de una comunión orgánica y auténtica. Al sentir que su conducta se desarrollaba lógicamente, usted dio fe a sus propias acciones, y vivió en el escenario un trozo de la vida orgánica y auténtica. Esta lógica está en nuestras manos, esto sí es fijable, es comprensible, y sin embargo es el camino hacia la intuición. Estudie este camino, fíjelo en su memoria, y los resultados vendrán consecuentemente. Yo le ayudé a hacer los primeros pasos y el resto del camino lo hizo usted por sus propios medios, sin ninguna ayuda.

—¿Y la señora Lílina?

—La señora Lílina, para empezar, simplemente se interesó en nuestro trabajo, se interesó por el proceso de la paulatina "reanimación" de Toporkov. Habiéndose interesado de veras en el procedimiento, logró en consecuencia, poner atención en él. Esta atención es la auténtica concentración en el objeto. Nosotros la distrajimos de todo elemento perturbador, de todas las cadenas, y la guiamos hacia la viva comunión con un personaje vivo. Aquí uno influía en el otro, y de ahí la calidad obtenida.

Vi muy claro por qué en este ensayo el maestro se limitó a atacarme a mí, ignorando a la Lílina, para quien, en realidad, había sido organizado este ensayo de emergencia. Era un modo especial de abordar la individualidad de la actriz.

Cierta vez, en una época muy posterior, durante uno de los ensayos de "Tartufo", Stanislavsky dijo lo siguiente:

—Muchos son los que conocen el sistema. Son contados los que lo saben aplicar. Yo, Stanislavsky, conozco el sistema, pero aún no sé aplicarlo, o, más bien, apenas lo voy sabiendo. Para poder dominar el sistema por mí elaborado, tendría que nacer por segunda vez, y, habiendo llegado a los dieciséis años, reiniciar mi carrera de actor.

Este pensamiento expresado por el maestro da una contestación exhaustiva a todos los vulgarizadores de su método, sean ellos sus defensores o sus detractores.

LA ESCENA "DE LA CÁMARA"

La obra contiene una escena que se dio en llamar "escena de la cámara". Los funcionarios, asustados y deprimidos, se reúnen en la casa del procurador para una "consulta de cámara", referente a los escandalosos rumores que sobre Chíchikov se expanden por toda la ciudad, amenazando con desagradables consecuencias para todos. Yo no intervenía en esta escena, fuera de una sola réplica, dicha detrás de la puerta, y, por consiguiente, tuve la oportunidad de observar todas las sutilezas del trabajo de dirección de Stanislavsky, desde una posición neutral. En esta escena, precisamente, se efectúa la revelación de los caracteres de todos los participantes en la extraña, incomprensible aventura de Chíchikov con las almas muertas. Esta escena, relativamente breve, pero muy brillante, es una verdadera joya de adaptación de la obra a las necesidades escénicas. En ella están concentrados los pensamientos y las situaciones más agudas del poema gogoliano. En la primera etapa de nuestro trabajo con esta obra tuvimos tendencia a toda clase de exageraciones, y muy particularmente para esta escena, los directores —Sajnovsky y la Télesheva— se afanaron en la búsqueda de formas de interpretación más agudas y grotestas. Era evidente el deseo de superar al mismo Gogol. Pero por más que se empeñaran y aguzaran el ingenio, por mucho que buscaran soluciones espectaculares, ninguna de ellas daba en el blanco, y sólo servía para agotar físicamente a los actores. Todo aquello que en el poema sonaba convincente, veraz, agudo, resultaba en la interpretación una desmedida exageración. Exteriormente brillante y pretenciosa, la escena, por dentro, se mostraba hueca, fría y no lograba convencer. Los actores no creían en lo que estaban haciendo en el escenario.

Al hacerse cargo de la dirección de esta escena, Stanislavsky empezó por hablarnos de los vicios del método de las exageraciones exteriores, recriminando a los actores su falta de lógica.

—¿Por qué hacen estas muecas al entrar a la habitación?

—Es por el miedo... estamos muy asustados por los acontecimientos...

—No se puede interpretar el miedo... hay que salvarse

del peligro, pero el peligro no está aquí, sino allá, de donde ustedes vienen. En esta habitación no hay ningún extraño, todos se conocen, y sin embargo siguen atemorizados... Les falta lógica. En vez de sentir alivio, tratan de "interpretar el miedo", y lo hacen primariamente, con exageración. La forma aguzada se obtiene a través de la lógica y la consecuencia en la conducta. Si yo no creo en su lógica, usted no podrá convencerme de nada, aunque para ello caminara cabeza abajo o pegara en su cara cinco narices y ocho vejas. Vi cierta vez un *vaudeville*, cuyo protagonista, un excelente actor, se sacaba en el escenario el pantalón para castigar con él a su suegra. Esto fue genial y no chocó a nadie, porque el actor supo con la lógica de su conducta convencer al público de que no le quedaba otro remedio que proceder de este modo. Paso a paso, consecuentemente, nos estuvo preparando para ello. ¿Ustedes quieren encontrar formas aguzadas? Empiecen por buscar el contenido veraz, sentimientos auténticos y humanos, acción lógicamente consecuente, y cultívenlos hasta que, poco a poco, adquieran las dimensiones necesarias.

En el trabajo con esta escena el maestro partió del principio opuesto al nuestro: ninguna exageración, nada de sobrejuego. Todas las tentativas de agregar una "colita" se cortaban de raíz.

—¿Qué está usted haciendo con el pañuelo?

—Me estoy enjugando el sudor.

—¿Para qué?

—El personaje traspira de miedo y se está enjugando la cara.

—Así nadie enjuga el sudor. Es una exageración. Usted no está enjugando nada, sino que está representando y de manera exagerada la sensación del miedo. Pruebe secarse la cara de verdad.

Este ejercicio se prolonga por mucho tiempo, y todos los integrantes del elenco terminan por participar en él. Siguiendo con su plan, tomándoselas con uno o con otro, Stanislavsky se va demorando en fruslerías, en las más simples acciones físicas, aparentemente carentes de toda importancia, y exige su ejecución exacta y completa. No obstante haber emprendido la dirección de un trozo culminante de la escena, Stanislavsky, al parecer con toda la premeditación, limitaba los ensayos a los ejercicios con los

elementos más simples de la técnica escénica, y jamás lo vi aplicar su método con tanta pedantería.

En la actualidad esta escena se interpreta de un modo brillante y bastante incisivo, pero ¡qué trabajo complicado y sutil tuvo que realizar Stanislavsky, cultivando en los intérpretes la sensación orgánica de los acontecimientos! Helos aquí a los funcionarios, entrando uno tras otro al escenario. ¡Qué trabajo le había costado al maestro cada una de estas entradas!

—Recuerden que están bajo amenaza... Que están unidos por el mismo peligro... Busquen la salvación el uno en el otro. Al entrar aquí tienen que experimentar un alivio porque están entre los suyos. Compenétrense de esta idea y no interpreten más de lo que pueden, no exageren. Ya, al entrar, ven que están entre los suyos. ¡Relajen los músculos! ¡A ver! No, así no es. La entrada de cada uno de los funcionarios debe ser una escena aparte. Toda la distancia hasta la puerta recórranla agazapados como bajo el fuego, pero al cruzar el umbral experimenten un alivio: aquí hay una relativa seguridad. Busquen la solución de sus dudas, de su miedo en los ojos de los presentes, mientras ellos la buscan en los suyos. Limítense a hacer esto, sin agregar nada. La acción transversal de cada uno es encontrar la solución a la situación creada. Agucen su atención hacia cualquier sugerencia. ¿Cómo se logra esto? Acomodándose prestamente a cualquiera que abra la boca para hablar, buscando al mismo tiempo en los ojos de los otros la opinión sobre lo dicho... No se quiten los ojos el uno del otro, manténganse juntos y unidos.

Efectuamos una larga serie de ejercicios de "alertas". Durante muchos ensayos Stanislavsky se limitó a las entradas de los funcionarios a la casa del procurador y a los primeros encuentros entre ellos, exigiendo de los actores una conducta orgánica llevada a su máxima expresión y una atención aguzada. Habiendo empezado por las acciones físicas más simples, exigía su absoluta precisión y perfección. Quería que se partiera desde una posición lógica y comprensible, sin forzar nada, sin recargar al actor con objetivos superiores a sus fuerzas, pero, esto sí, allanándoles el camino.

Poco a poco el maestro nos guiaba hacia el dominio de uno u otro elemento de la conducta humana, consiguiendo

con ello una auténtica y general atención entre los participantes de la escena. Esto solo ya producía un efecto mucho más eficaz que las pasiones exageradamente recargadas de la primera versión. Stanislavsky no decía cómo había que interpretar la escena, no marcaba nada a los actores. Aplicando toda la sutileza, todo el ingenio de su método, abría ante los intérpretes el camino de la lógica y de la fe en la autenticidad de sus acciones, ayudándoles a descubrir todos los elementos vivos y humanos de su papel. El hecho de que los participantes empezaran a demostrar activamente su propia iniciativa, permitía esperar de la escena un desarrollo y un perfilado efectivos. Los actores por fin parecían empezar a vislumbrar la verdadera esencia de la alarma en los funcionarios gogolianos. El espectador creía verlos realmente acosados por un peligro inminente. Había olor a conspiración. La escena ya se dejaba ver, sin salir, empero, del marco de un ejercicio. El trabajo seguía avanzando. Stanislavsky, minucioso y prudente, construía el esqueleto de la escena, agregando aquí y allá mayor vida.

He aquí al jefe de policía que aparece en el escenario. Viene del hotel donde se aloja Chíchikov. Todos corren a su encuentro.

—¿Y?

—Está haciendo buches de leche con higo.

—¡Horrible! —suena la voz de Stanislavsky—. Destruyó todo lo que con tanto trabajo estuvimos erigiendo. No entendí una palabra de lo que dijo.

—Está haciendo buches de leche con higo.

—Ya ve qué noticia tan importante trae la reunión: "Está haciendo buches de leche con higo", y ¿cómo califica usted esta noticia: ¿como un fenómeno positivo o negativo? Ya ve, no lo tiene decidido, y está tratando de decirlo. A ver: ¿de dónde viene con esta noticia?

—Del hotel.

—Entonces, cuéntenos cómo llegó al hotel, cómo organizó todo, cómo lo estuvo espiando, y todo lo demás...

—Yo... este... llegué al hotel... pregunté qué habitación ocupaba Chíchikov... y por el ojo de la cerradura espié y vi cómo estaba haciendo buches...

—¿Esto es todo? ¡Díos mío, qué fantasía más pobre! Si debe de haber sido todo un acontecimiento: ¡el jefe de

policía siguiendo la pista de un criminal! Si para esto tiene que haber elaborado todo un plan, haberse combinado con el dueño, para que éste le ayudase a entrar al hotel sin ser visto por nadie, de incógnito. Imagínese, si no, qué alarma podía haber cundido en el hotel. ¡Podía haber habido tantas cosas! Examínelo a conciencia. Pudieron haber sucedido muchísimas aventuras. Es necesario que la valiosa noticia: "hace buches de leche con higo" sea fruto de un gran esfuerzo, talento, ingenio y habilidad del jefe de policía. En este caso, al traerla a la reunión, no lo dirá usted así no más, no la malvenderá por una bicoca, como acaba de hacerlo. Usted no trae al escenario el pasado; no lo sabe puesto que no lo tiene. Escuchen todos: esto es importante. Todos tienen que saber bien no sólo lo que están interpretando en el escenario, sino también, y muy detalladamente, lo que sucede antes y lo que sucederá después. Sin esto jamás podrán saber cómo desempeñarse en el escenario. Todo está ligado, hay una mutua correspondencia entre estos elementos.

Hay que crear un *film* cinematográfico sin solución de continuidad. Sin ello no se puede interpretar una escena sacada de cuajo de la obra. Pues, bien: trate de contarme cómo procedió el jefe de policía en el hotel.

Todos los intérpretes de la escena "de la cámara" fueron sometidos por Stanislavsky a una minuciosa preparación, con uso de todas sus recetas, para lograr una conducta orgánica en grado máximo. Nada de exageraciones, nada de "grotescos". Sólo la lógica y la veracidad de las acciones. Poco a poco los acontecimientos en el gabinete del procurador empezaron a "cobrar vida".

Los funcionarios, desmoralizados y atemorizados, corren de un lado a otro de la habitación, como locos, prendiéndose, cual de un salvavidas, de cualquier sugerencia, y rechazándola en seguida, se asustan de cualquier ruido, timbre, y hasta del grito de un loro. En este estado de pánico son capaces de creer en cualquier rumor relacionado con la supuesta actividad de Chíchikov, con tal de saber la verdad y tener una levísima probabilidad de salvar el propio pellejo.

La seriedad lograda por Stanislavsky en la interpretación de esta escena constituyó, sin duda, su mérito máximo. En esta seriedad radicaba toda la comicidad de la escena,

para cuyo logro fueron efectuados todos los estudios, todos los ejercicios preliminares, todo este minucioso y torturante trabajo con los actores. Pero bien valía la pena, pues el resultado era sorprendente. ¡Qué estupendo fondo para la siguiente escena de las mentiras de Nozdriov! Helo aquí, alegre, algo "en copas", sin saber nada de lo que allí sucede, entrando al recinto donde deliberan los asustados funcionarios. Y no sólo no encuentra la habitual desconfianza, sino, por lo contrario, los mismos funcionarios, involuntariamente, lo provocan en sus mentiras: Le miran la boca, agarrando al vuelo, ávidamente, cada palabra suya. En estas circunstancias ¿cómo resistir a la tentación de mentir? ¡Qué seriedad ponían los actores en esta escena! ¡Y qué contraste se lograba con la primera escena de la obra, "la fiesta en la casa del gobernador", donde todos sin excepción le huyen como a la peste, tratando de evitar cualquier contacto con el mentiroso Nozdriov! Ahora todo es diferente: Nozdriov cuenta, todos lo escuchan, ayudándole, inclusive, a mentir.

—¿No será Chíchikov un falsificador de billetes de banco?

—Es falsificador.

—¿No será un espía?

—Es un espía.

—Es horrible pensar, pero en la ciudad corren rumores de que Chíchikov es Napoleón.

—Es Napoleón.

¡Qué jauja para Nozdriov! ¡Cómo se regodea en esta atmósfera de inusitado crédito hacia sus mentiras! ¡Y qué fácil le resultó a Moskvín, apoyándose en esta auténtica atención, arrojar a las caras de los funcionarios las geniales frases gogolianas! Y esta auténtica seriedad y la atención de los funcionarios, provocan en el público una atención igualmente aguda hacia lo que acontece en las tablas.

¡Y con qué maestría el mismo Stanislavsky interpretó cierta vez algunos trozos del papel de Nozdriov!

Es importante para esta escena que el intérprete de Nozdriov no "haga teatro", no "interprete demasiado", ya que todos los que lo rodean le dan muy bien "el pie". Tampoco hace falta que haga como que está muy borracho, pues así la escena perdería todo interés: un borracho es capaz de desvariar sobre cualquier cosa, sin asombrar a nadie.

Nozdriov se siente embriagado y se abre como una flor por la inusitada atmósfera de confianza y de atención que lo rodea.

Y toda esta atmósfera fue creada por la excepcional maestría de Stanislavsky.

FIESTA Y CENA EN LA CASA DEL GOBERNADOR

Trabajando en la escena de gala ("Fiesta y cena en la casa del gobernador"), Stanislavsky se puso como objetivo el robustecimiento aún mayor de la línea de la acción transversal del héroe de la obra.

La fiesta y la cena en la casa del gobernador forman, en la adaptación teatral, todo un acto, concebido casi como una pantomima. El diálogo de este trozo es insignificante. La escena tendría posibilidades para un gran despliegue, si se quisiera crear un cuadro de género, lleno de colorido, de un gran baile provinciano, con fasto y magnificencia exteriores. Stanislavsky rechazó esta posibilidad, optando por una solución mucho más modesta para no distraer la atención del espectador hacia el protagonista, Pablo Ivánovich Chíchikov, que podría perderse en un ambiente muy recargado. Necesitaba del baile y de la cena sólo como fondo que subrayara la acción del personaje central en el apogeo de su triunfo y, luego, en el momento de su caída vertical desde el peldaño más alto a la vista de toda la sociedad. ¡Y con qué maestría, con qué inteligencia había logrado este efecto! Chíchicov, que en el transcurso del acto no tiene más que 5 ó 6 réplicas, permanece constantemente en el centro de la atención del público. Al levantarse el telón el espectador ve la sala de las columnas en la casa del gobernador; se oye música. Invitados de edad, damas y caballeros, están sentados en los sillones y divanes del primer plano; y en el fondo bailan los jóvenes. Todavía no hay ni mucha animación, ni bullicio; el baile no llegó aún a su apogeo. Pero, de pronto, vemos a unos personajes, portadores de novedades, recorrer la sala en todos sentidos, y algunos grupos de invitados empiezan a animarse visiblemente. A la sala llegó evidentemente una

noticia importante. Finalmente se oyen desde los distintos ámbitos unas exclamaciones entusiastas: "¡Pablo Ivánovich! ¡Pablo Ivánovich!"

Poco a poco todas las miradas se dirigen a un mismo punto, a la puerta de entrada, por donde finalmente aparece, vestido con un elegante frac, con los guantes puestos, el esplendoroso Pablo Ivánovich Chíchikov. Pasa de un grupo a otro, siendo recibido en todas partes con muestras de gran afecto, etc., etc. En una palabra, cada paso de Chíchikov se ve subrayado, "ambientado" por los invitados presentes en la sala. Cada una de las damas se ingenia a su modo para prender un adorno de cotillón a su frac sin que Chíchikov se dé cuenta de ello. Cuando él, entretenido por la conversación con la hija del gobernador, va a la mesa, todo su frac está cubierto de brillantes adornos. En el inmenso espacio del salón de baile, y en la mesa, entre la abigarrada multitud de invitados, Chíchikov no escapa un solo instante a la atención del público espectador, aunque, en realidad, no hace nada: "los demás hacen". El esplendor de la fiesta, la opípara cena, las damas con lujosos vestidos, los elegantes caballeros: todo esto ocupa un lugar secundario. En el plano principal siempre está Pablo Ivánovich Chíchikov, y por eso tanto el baile como la cena siguen el desarrollo del conflicto de la pieza y mantienen la atención del espectador sobre su línea sustancial.

El comienzo del trabajo con esta escena era más bien desacostumbrado. Stanislavsky había partido de la elaboración de ritmos generales en la conducta de los invitados. Parecían ejercicios de un director de orquesta, cuando él sugería a los actores, sentados a la mesa, que adoptaran los más variados ritmos en su desempeño. Fue establecida una escala de ritmos que empezaba con cero-actitud inmóvil hasta el dinamismo máximo. Hay unos veinte actores alrededor de la mesa, conversando tranquilamente. La mitad de ellos está hablando, la otra mitad escucha. Las voces suenan graves, con timbre aterciopelado. Éste es el ritmo Nº 1. El ritmo Nº 2 es casi igual, pero las voces suenan algo más agudas. Sigue el ritmo Nº 3, las voces se hacen aún más agudas y su "tempo" es algo más acelerado; el que escucha, parece querer interrumpir al que habla. El ritmo Nº 5: la voz se vuelve cada vez más aguda, el "tempo" no sólo es más acelerado, sino intermitente; el *partenaire* en

realidad ya no escucha, sólo busca la oportunidad de interrumpir al que habla. Con el ritmo Nº 6: ya hablan los dos a la vez, sin escucharse, con voces agudas y en un "tempo" galopante, sincopado. El ritmo Nº 7: voces agudísimas, sincopadas al máximo; nadie escucha, todos tratan de hacerse escuchar, etc., etc. La verdad que esto parecía más bien una clase de música y no un ensayo teatral. Y esto era lo formidable, lo emocionante. Nadie podía quedar inerte, todos se contagiaban con el ritmo general, todos se rendían ante su hechizo.

Para aquel entonces ya tenía ciertas nociones sobre el ritmo, pero fue en esta oportunidad cuando lo sentí por primera vez de un modo tan claro, tan concreto. Era para mí una sensación nueva. Me sorprendía que un ejercicio, al parecer completamente mecánico, pudiera engendrar una línea de conducta humana tan viva, tan orgánica, tan sutil y de tan heterogéneo colorido. Mas sería erróneo suponer que el camino que llevaba a estos resultados era fácil y llano; que bastaba, para lograrlo, establecer una escala de ritmos y empezar a moverse según ella. Posteriormente tuve más de una ocasión de ver en el escenario la interpretación de momentos de gran intensidad con medios rítmicos puramente exteriores. Pero este procedimiento nunca surtía el efecto deseado. Saber guiar al actor hacia la íntima sensación del ritmo, hacia una auténtica tensión, hacia un dinamismo vivo y orgánico, es una de las facetas más difíciles del trabajo de director, y por eso, en la práctica directiva, es tantas veces sustituida por convencionalismos de toda índole.

Ahondando en el trabajo ulterior de la puesta en escena del baile en la casa del gobernador, Stanislavsky marcaba, con exactitud cada vez mayor, sus detalles, distribuyendo entre los intérpretes las responsabilidades que correspondían a cada uno en la escena. Sacrificó mucho tiempo y trabajo para lograr la perfección puramente externa de la conducta de todos los personajes del baile y de la cena: cómo debe el lacayo traer la fuente y ofrecer el plato a un invitado, cómo éste, a su vez, se lo ofrecerá a su vecina de mesa, cómo invitará un caballero a bailar a una dama, cómo le acercará un sillón, y cómo la conducirá, luego, a la mesa; cómo se comportarán los invitados mientras comen, beben y brindan, y cómo deberán tener los cubier-

tos, etc., etc. A veces luchaba horas por una de estas fruslerías, exigiendo del actor la máxima claridad y destreza en la ejecución de estas acciones, al parecer completamente secundarias. No descansaba hasta conseguir del intérprete las maneras perfectamente correspondientes al estilo de la época y a la característica del personaje. Trabajando de este modo, entrenando a los actores sea en una, sea en otra disciplina, aunándolos en un común objetivo, Stanislavsky logró, finalmente, crear este hermoso y exacto dibujo de dirección, dentro de cuyos límites los actores pudieron hacer sus inspiradas improvisaciones, sin que se perdiera, en el correr de los años, su colorido ni su frescura.

*

Charlando con los intérpretes en vísperas del estreno de "Almas Muertas", Stanislavsky dijo:

—Entrego al público este espectáculo, aunque no esté maduro todavía... Aún no es "Almas Muertas", aún no es Gogol, pero veo en el trabajo de ustedes los brotes vivos del futuro espectáculo gogoliano. Vayan por este derrotero y hallarán al verdadero Gogol. Mas no esperen que este hallazgo se produzca pronto.

Y dirigiéndose a mí en particular, agregó:

—Usted acaba de curarse de su enfermedad. Ya aprendió a caminar y hasta a actuar en forma somera. Trate de robustecer esta línea de acción, viva pero aún endeble. Pasarán cinco o diez años y usted sabrá interpretar al verdadero Chíchikov. Y dentro de veinte comprenderá a Gogol.

Los críticos hicieron graves cargos a nuestro espectáculo. Es indudable que en el estreno no estuvimos a la altura del inmortal poema. Pero, digo yo, ¿quién sería capaz de ello? Los estetas de la crítica señalaban al teatro de tendencias formalistas —al que ya mencioné— como único capaz de resolver brillantemente este difícil objetivo, echando mano a todo el surtido de sus procedimientos.

La experiencia demostró la falsedad de estos conceptos. Hace tiempo que dejaron de existir los teatros formalistas. En cambio el espectáculo "Almas Muertas", en el cual el gran maestro cultivó cuidadosamente los retoños de un vivo y profundo arte, sigue su proceso de maduración y,

cumpliendo con la profecía de Stanislavsky, desde hace quince años permanece en el repertorio, gozando de constante éxito ante el público soviético. Por momentos, en veladas particularmente felices, los actores logran una agudeza de interpretación en la cual se intuye el auténtico genio de Gogol.

*

La preocupación de Stanislavsky por el actor trascendía los muros del edificio teatral. Perfectamente consciente de lo importante que puede resultar la influencia de los elementos más diversos en el estado anímico de una persona Stanislavsky observaba atentamente todo lo que rodeaba al actor fuera del teatro, influenciándolo positiva o negativamente. Constantemente preocupado por su bienestar, estaba siempre dispuesto a tenderle una mano amistosa en un momento crítico y a sacarlo de apuros. Este cuidado no se limitaba a las figuras de primera línea, sino que también lo dedicaba a los actores secundarios y, principalmente, al elemento juvenil.

En la época en que me tocó desempeñar el cargo de gerente administrativo del elenco, solíamos, Stanislavsky y yo, sostener largas charlas sobre nuestro grupo interpretativo. A menudo estas charlas se efectuaban por teléfono. Muy consciente del valor de cada uno de los elementos dentro del cuadro total, trataba de hacerme partícipe de su sabiduría.

—Para crear un Arte con mayúscula, se necesitan colores de los más variados matices. Algunos de ellos se usarán en muy contadas ocasiones, pero tenemos que disponer de ellos y cuidarlos. El Teatro de Arte tiene derecho a este lujo. Nuestra paleta es el elenco. Cada actor tiene el valor de un matiz único e irreemplazable. Hay que cuidar de él por más modesta que sea su posición dentro del elenco. No es fácil sustituirlo. Está cultivado dentro de los muros del teatro, está saturado de su espíritu.

"Una de sus obligaciones consiste en cuidar el elemento más valioso del teatro, elemento sin el cual el teatro no existiría: el actor. Este cuidado debe manifestarse no sólo en problemas de importancia, sino también en todos los detalles de la vida cotidiana del actor. ¿Se da usted cuenta de qué grande es su responsabilidad?

TARTUFO

CHARLA PRELIMINAR Y COMIENZO DE LOS TRABAJOS PRÁCTICOS

El trabajo póstumo e inconcluso de Stanislavsky en el Teatro de Arte fue la preparación de la obra de Molière "Tartufo". El maestro inició esta labor poco antes de su muerte, con un reducido número de actores y con fines exclusivamente pedagógicos. Por eso sería más acertado denominarlo "el trabajo sobre el perfeccionamiento de la técnica interpretativa" y no "el trabajo con la obra de Molière".

Es sabido que la búsqueda de nuevos métodos para el autoperfeccionamiento del actor y para el trabajo sobre su rol, fue una de las preocupaciones principales de Stanislavsky a lo largo de toda su vida. Concebía el progreso del arte escénico, en el más mínimo de sus pasos, sólo en relación con la preparación técnica del actor para solucionar los grandes problemas de la creación.

Negaba categóricamente toda puesta en escena, audaz en su inventiva pero que no se mostrara asimilada y justificada por el actor y por su fuerza creadora. Decía el maestro que más valía algo sencillo y modesto, algo que no superara las posibilidades del actor, que un estéril salto a las alturas con medios inadecuados.

Un proyecto de dirección, sin posibilidad de ser afrontado y encarnado por el actor, se quedará en proyecto y no llegará nunca a constituir un espectáculo. Podremos, es cierto, valorar en él la fantasía del director, pero un espectáculo de esta índole no puede llegar al corazón del espectador y, por consiguiente, es completamente innecesario.

El anhelo de Stanislavsky era poder encarnar en imágenes escénicas la inmortal obra de Molière con la ayuda de una nueva, convincente y más perfeccionada técnica interpretativa.

Consideraba un problema de aguda actualidad la asimilación de la literatura clásica por el teatro soviético. Pero la interpretación tradicional de "Tartufo" y el enfoque de la técnica de actor-artesano, aplicada en ella, no podían satisfacer, de ningún modo, la naturaleza activa del gran artista de la escena.

Siempre disconforme con el estado en que se hallaba la actual técnica interpretativa, acongojado cada vez más por esta razón, y muy preocupado por el ulterior destino del Teatro de Arte, Stanislavsky aprovechaba cada encuentro con los directores y los actores para inculcarles sus ideas nuevas al respecto. Cada uno de sus ensayos se convertía inexorablemente en un trabajo experimental e investigador de la naturaleza de la creación escénica. Se esforzaba para que sus métodos fuesen asimilados y comprendidos no sólo por los actores, sino también especialmente por los directores. Comprender, según su expresión, era saber, conocer. Para que los directores de escena "supieran", debían haber pasado primero por el pellejo del actor. De este modo nació la idea de un espectáculo cuyos papeles fueron distribuidos exclusivamente entre los directores. Yo fui testigo del primer ensayo de este espectáculo de directores de escena, correspondiente a este proyecto.

Unos diez directores – entre ellos V. G. Sajnovsky, E. S. Télesheva, H. M. Gorchakov – se habían reunido en la sala de ensayos del pasaje Leóntievsky. También había allí algunos observadores, gente que no participaba del espectáculo, tales como el director comercial del teatro, N. V. Iegórov, la secretaria de Stanislavsky, R. P. Tamántzeva, algunas actrices y actores.

Todos ellos, reunidos alrededor de una mesa, esperaban, emocionados, la aparición de Stanislavsky. Fue, si mal no recuerdo, en la primavera de 1938, pocos meses antes de la muerte del maestro. Se sentía mal, las fuerzas lo abandonaban, y, por añadidura, acababa de salir de una gripe que le había afectado las piernas. Los ojos de todos los presentes estaban fijos en la puerta por donde tenía que aparecer Stanislavsky. Atardecía; la sala estaba en semipenumbra. Y de esta semipenumbra emergió de pronto un grupo extraño: primero una enfermera, vestida de blanco, después la alta y encorvada figura del maestro con la cabeza nívea. Lo sostenían de ambos lados. Moviendo penosamente las piernas,

Stanislavsky se dirigió hacia la mesa, saludó a todos con una inclinación de la cabeza y ocupó su lugar.

Tras las primeras frases sobre temas generales, el maestro preguntó a los directores:

—Vamos a ver, señores, ¿qué obra eligieron para poner en escena?

—Quisiéramos probar nuestras fuerzas en "El casamiento" de Gogol.

—¿"El casamiento"? ¿Y para qué eligieron una pieza tan difícil? En fin, tanto da... Como quieran...

Cierta vez tuve la ocasión de leer el manuscrito de una novela satírica – inconclusa y nunca publicada – de un dramaturgo soviético muy talentoso, ya muerto. En ella el joven escritor cuenta los suplicios por los que se tuvo que pasar al poner en escena su obra primeriza (se sobreentiende que se trata del MJAT).

En un plano, igualmente satírico, la novela describe al director del teatro, en cuya semblanza es fácil adivinar a Stanislavsky. En el capítulo al cual me quiero referir, se describe el momento en que se va a mostrar al director general, es decir a Stanislavsky, el ensayo de una escena amorosa, cuya interpretación encantaba al joven dramaturgo. El autor estaba desconcertado por el hecho de que la hermosa escena no satisfacía en absoluto al director, quien, después de verla, dijo lo siguiente, palabra más, palabra menos:

"—¡Horroroso...! ¿Y esto es una escena de amor...? Se ve que usted no ama a su dama... ¿Sabe usted lo que es el amor? Esto significa: todo para ella... ¿Se da cuenta? Heme aquí sentado para ella; cantando para ella. Haga lo que haga, lo hago todo para ella. ¿Me entiende?"

Y de pronto.

"—¡¡¡Utileros!!!"

Los asustados utileros vienen corriendo.

"—¡Traigan una bicicleta!"

Esta inesperada orden dejó perplejos al inexperimentado autor y al galán. Cuando fue traída la bicicleta, Stanislavsky sugirió al empalidecido galán que anduviera en ella haciendo círculos alrededor de su amada.

"—Pero tiene que hacerlo para ella ¿entendido? Solamente para ella."

"—Es que... yo... no sé andar en bicicleta... nunca lo supe..."

"—Pues, por ella tiene que saberlo. ¡A ver! Hágame el favor..."

El autor de la novela mencionada considera que con la descripción de este ensayo pone en ridículo, ingeniosa y perversamente, los principios de la dirección de Stanislavsky. Pero en realidad, eliminando algunas exageraciones que dan al suceso un tinte humorístico, el método en sí descripto por el autor es típico de Stanislavsky y muy conocido por todos nosotros, y jamás había provocado la reacción que contaba el autor de la novela.

Algo parecido a lo descrito en la novela pasó en el ensayo del espectáculo realizado por los directores de escena. El maestro sugirió, a los futuros intérpretes de "El casamiento" gogoliano, que efectuasen un sencillo ejercicio.

—Por favor... Escriban una carta. Háganlo con objetos imaginarios, pero como si los usaran realmente; muestren cómo toman la lapicera, cómo arriman el tintero, cómo lo abren para ver si contiene bastante tinta, cómo doblan el papel... Cuantos más detalles, tanto mejor. No se apuren, concéntrense en esta ocupación, hagan todo para ustedes mismos, nada para los demás.

Stanislavsky observaba atentamente la ejecución del ejercicio, arrastrando en el trabajo no sólo a los futuros intérpretes, sino a todos los presentes. Buscaba camorra por cualquier insignificancia, hacía repetir varias veces lo mismo, dirigiendo todas las observaciones, quién sabe por qué razón, al director comercial, atraído por curiosidad, por el trabajo de todos.

No aventuramos juicio alguno sobre cómo se iría desarrollando el proceso del trabajo con el planeado espectáculo que había comenzado con el ejercicio de una acción física simplísima, sin relación alguna con el contenido de la obra. Este ensayo fue primero y único. El estado de su salud, además de otras causas, no permitieron a Stanislavsky continuar con este trabajo para el cual planeaba, sin duda alguna, la utilización de métodos experimentales nuevos, máxime si tomamos en cuenta lo específico del problema planteado por el maestro.

Pero el trabajo con el grupo de directores coincidió con el auge de la otra labor fundamental, iniciada hacía ya

tiempo por Stanislavsky con varios actores seleccionados, encabezados por el director M. N. Kédrov, en la preparación de "Tartufo" de Molière.

Para asegurarse un trabajo más productivo y una realización más exitosa de sus proyectos, el maestro solicitó que los actores elegidos por él para el futuro espectáculo de "Tartufo" fueran liberados de toda tarea teatral que no se relacionara con su directa intervención en las obras del repertorio.

Estoy casi seguro de que una de las causas de la selección de esta obra fue el reducido número de sus personajes, de modo que el teatro pudo, sin mayor sacrificio, segregar un grupo de actores y ponerlos a la completa disposición de Stanislavsky, librándolos de cualquier otro compromiso.

Otra de las causas que motivaron la elección era el deseo de Stanislavsky de demostrar, con un ejemplo, la universalidad de su método y que no sólo lo adaptaba al típico repertorio del MJAT (Chéjov), como lo creían muchos.

Aparte de todo, la obra, evidentemente, le gustaba mucho. Como bien se sabe, una vez ya había empezado a trabajar en su puesta en escena, pero, por razones desconocidas la tarea quedó inconclusa.

El grupo de los participantes en el trabajo fue integrado de este modo: Kédrov (director e instructor del grupo e intérprete del papel de Tartufo); Knípper-Chéjova y Bogoiávlenskaia (señora Pernelle), Kóreneva (Elmira). Gevrot (Cleanto); Béndina (Dorina); Bordukóv (Damis); Mijéieva (Mariana); Kisliakóv (Valerio) y yo en el papel de Orgón.

En el proceso del trabajo se efectuaron algunos cambios en la composición del grupo interpretativo: Knípper-Chéjova, debido a ciertas circunstancias, no pudo participar activamente en este trabajo, de modo que la Bogoiávlenskaia pasó a ser la intérprete exclusiva del papel de la señora de Pernelle. Solo posteriormente, cuando ya "Tartufo" fue dado muchas veces en el escenario del MJAT, O. L. Knípper-Chéjova fue adscripta al espectáculo, interpretando varias veces el papel arriba mencionado.

También Bordukóv fue separado del grupo, sustituyéndolo A. M. Komissárov. Pero esto sucedió mucho tiempo después de la muerte de Stanislavsky, cuando la responsabilidad por la realización del espectáculo pasó íntegra-

mente a Kédrov. Él mismo introdujo a los siguientes intérpretes para los papeles episódicos: Vóinova (la sirvienta de la señora de Pernelle), Kúrochkin (Leal) y Kirílin (el oficial).

Tanto Bogoiávlenskaia como yo, además de interpretar nuestros papeles, tomábamos parte en la dirección de la obra. Bogoiávlenskaia efectuaba ciertas tareas, encomendadas por Kédrov, relativas a la preparación del elemento juvenil, mientras que yo supervisaba las escenas en las que Kédrov estaba ocupado como intérprete.

En su primera charla, Stanislavsky trató de establecer las bases del carácter del trabajo de cada uno de nosotros y de la relación recíproca de los componentes del grupo. Apelaba a nuestra franqueza y honestidad.

—Si lo único que les interesa en esta empresa es la posibilidad de interpretar un papel más, con una técnica ligeramente remozada, debo desilusionarlos de antemano. No es mi propósito, ni muchísimo menos, montar un espectáculo, no me interesan ya los laureles de director. Montaré o no un espectáculo más, esto ya carece de toda importancia. Lo que importa es transmitirles todo lo que pude acumular a lo largo de mi vida. Quiero enseñarles a interpretar papeles y no un papel determinado. Quiero que piensen sobre esto. Todo actor debe trabajar ininterrumpidamente en la elevación de su capacitación. Tiene que procurar llegar cuanto antes a la maestría, para dominar todos los papeles y no algún papel determinado.

"Les ruego que me digan honestamente: ¿quieren ustedes hacer este aprendizaje? Les pido una contestación franca. No tienen por qué avergonzarse: son personas adultas, cada uno de ustedes ya tiene un nombre, una fama hecha, pueden considerarse artistas consumados, y contar con esta maestría para pasarlo bien hasta el fin de su vida. Es lógico que los atraiga mucho más la posibilidad de hacer dos o tres papeles brillantes, que la perspectiva de una disciplina larga y penosa. Lo comprendería perfectamente bien. Pero tengan la hombría de confesarlo. Respetaré mucho más una honesta confesión que un fingido acomodarse a mis deseos... Pero lealmente les prevengo: sin esta disciplina se verán, a la larga, en un callejón sin salida.

"El arte del MJAT es de tal naturaleza, que exige una

constante renovación, un constante y tenaz autoperfeccionamiento. Este arte está basado en la pintura de una vida viva y orgánica, y no tolera formas y tradiciones congeladas, por más hermosas que éstas fueren. Es un arte vivo, y como tal, está sujeto a un constante desarrollo y movimiento. Lo que ayer estaba bien, hoy ya no sirve. El arte de esta naturaleza requiere una técnica muy especial: no la técnica del aprendizaje de definidos métodos teatrales, sino la técnica que les permitirá dominar las leyes de la naturaleza creadora humana, influenciar esta naturaleza, encauzarla, descubrir en cada espectáculo sus posibilidades creadoras, su intuición. Es una técnica artística que nosotros denominamos *la psicotécnica*. Las cualidades nacidas de esta técnica tienen que formar la base del arte de nuestro teatro, diferenciándolo de todos los demás teatros. Es un arte sublime. Pero, lo recalco, exige un constante trabajo de autoperfeccionamiento. De otro modo corre el peligro de degenerar, de anularse, un peligro mucho más inmediato de lo que ustedes mismos suponen, convertirse en un teatro de nivel más bajo que cualquier teatro artesanal corriente. Indudablemente más bajo, porque el otro teatro tiene procedimientos artesanales, bien estudiados y firmemente asimilados, tiene tradiciones estables que se heredan de generación en generación. Habiendo un poco de calidad y un cierto nivel, todo esto basta y sobra para mantener la existencia del teatro. En cambio nuestro arte es sumamente frágil y si sus cultivadores no se ocuparan de él, no lo empujaran, no lo desarrollaran ni lo perfeccionaran, moriría muy pronto.

"El dominio de la técnica debe ser el patrimonio de todo nuestro organismo teatral, abarcar a todos sus actores y directores. Nuestro arte es un arte colectivo. No nos basta tener algunos intérpretes brillantes en cada espectáculo. Tenemos que pensar, concebir el espectáculo como una conjunción única y armoniosa de todos sus elementos, como una obra de arte total.

"Al irme de este mundo, quiero legarles las bases de esta técnica. No pueden ser transmitidas ni oralmente ni por escrito. Tienen que ser estudiadas en la práctica. Si en nuestro trabajo conseguimos un buen resultado, y ustedes llegan a comprender esta técnica, en el futuro la seguirán desarrollando y propagando.

"Quiero darles un "machete". Porque en realidad "el método" contiene nada más que cinco a diez mandamientos, que ayudan a encontrar el verdadero camino para cualquier personaje, a través de toda la trayectoria de un actor.

"Y recuerden esto: de vez en cuando (cuatro o cinco años) todo actor talentoso y exigente tiene que volver a aprender el oficio. Hay que volver a impostar la voz y depurar su ente creador de la suciedad que se le va pegando en su trayectoria: la coquetería, el narcisismo, etcétera. Hay que procurar, día a día, elevar su cultura artística y, pasados unos cinco o seis años, volver a "la escuela" por seis o más meses.

"¿Entienden ahora el objetivo que tienen delante de ustedes? Vuelvo a repetir: no piensen en ningún espectáculo, estudien siempre y nada más. Si están dispuestos a estudiar, empecemos ya, si no, separémonos sin guardarnos rencor. Ustedes volverán al teatro a proseguir con su tarea, y yo trataré de reunir otro grupo para hacer lo que considero mi deber ante el arte".

*

Más adelante iniciamos los ejercicios prácticos. En un primer momento se efectuaron bajo las órdenes de M. N. Kédrov con la directa supervisión de K. S. Stanislavsky, con una tónica muy especial. En otro momento los describiré.

Es bien sabido que Stanislavsky veía el camino del teatro en el ulterior desarrollo y en el robustecimiento de sus principios realistas. Sólo el arte realista, encarado ideológicamente, y que refleje de un modo auténtico "la vida del espíritu humano", constituye un medio eficaz para influenciar al espectador, para educarlo. Para sus proyectos, siempre profundamente realistas, Stanislavsky buscaba una interpretación de máxima brillantez y autenticidad orgánica. Para ello, antes que nada, tenía que volver al actor a la vida real, depurarlo de toda una ristra de procedimientos artesanales, de clisés que ocultan su alma humana y viviente al espectador.

"—En el trabajo — solía decir el maestro — hay que partir en primer término de sí mismo, de sus cualidades personales; en segundo término, siguiendo las leyes creadoras; y

en el tercero, subordinando su propio yo a la lógica de otra persona, es decir, persona-rol, el personaje interpretado. Yo no puedo interpretar ningún papel sin antes hacer una prolija limpieza de los establos de Augías de mi alma creadora, depurándola de sus viejos clisés."

Stanislavsky buscaba aquella forma más elevada del juego escénico que, siendo una lógica evolución de las tradiciones del teatro ruso, resultara ser la más avanzada y la más convincente.

Recomendaba siempre partir de las propias cualidades personales subordinándolas a la lógica de otra persona. Asimilando la lógica de otra persona y materializándola en el escenario, el actor, al mismo tiempo, actúa y vive con sus propios sentidos, toca, huele, escucha y ve con toda la sutileza de sus propios órganos y nervios; los utiliza auténticamente, no limitándose a representar una acción o una reacción.

—El arte empieza en el momento — decía el maestro — cuando el personaje, el papel, desaparece y queda el "yo" circunstanciado por la pieza. No lograr esto, significa perderse a sí mismo en el papel, es decir, mirar el papel como una cosa extraña. limitarse a copiarla. Trabajando de acuerdo con el método, ustedes actuarán correctamente y bien, o correctamente y mal, pero nunca tendrán la necesidad de "sobreactuar" correctamente como lo hace, digamos, el actor francés Coquelin.

"Sobreactuar" correctamente es un arte muy difícil. Requiere mucho tiempo, mucha dedicación, paciencia. acentuación, cosas que no sabemos hacer y que no nos gustan. Yo diría que esto está bien, ya que el arte de Coquelin asombra sólo en el momento en que lo presenciamos, mientras que el arte de la Iermólova penetra y queda en la vida y en el alma de los espectadores.

Stanislavsky estimulaba a los actores, enseñándoles la difícil ciencia de la percepción siempre fresca y renovada de los acontecimientos escénicos.

—Mi método consiste en saber provocar en mí mismo las sensaciones del momento. Hoy estoy aquí, en este momento empiezo a actuar; digamos, voy a difamar a Chíchikov. a ponerlo bajo arresto, etcétera, y es esto lo que voy a sentir ahora. Le han alabado a usted un trozo de su rol, un gesto, un tono. No los sobreestime, no los guarde como

un tesoro, substitúyalos por otros gestos y entonaciones más interesantes para evitar el clisé. Páseles la esponja.

No se puede afirmar que Stanislavsky, en sus últimos ejercicios con nosotros, haya aportado algo realmente nuevo o contradictorio a los anteriores principios de su método, lo cual se verá en la descripción de los ensayos de "Tartufo". Pero, hoy día, el sistema del maestro está más acabado, más concretado y se define actualmente como "el método de acciones físicas".

Sabemos que a lo largo de su actuación Stanislavsky buscó diferentes puntos de apoyo para su método, basándose en alguna de sus características, sea el ritmo, la idea, el objetivo, etc.

En este momento toda la base del método se reducía, según su opinión, a la acción física, y trataba de eliminar todo lo que pudiera provocar el confusionismo en este concepto. Si alguno de nosotros le recordaba algún sistema suyo anterior, fingía ingenuamente no comprender de qué se trataba. Así, cuando una vez alguien le dirigió la siguiente pregunta:

—¿Cuál es "la naturaleza esencial" de esta escena?

Stanislavsky replicó a su vez, fingiendo sorpresa:

—¿Cómo, qué "naturaleza esencial"? ¿Qué es esto? Nunca oí nada parecido...

Era una mentira. En una época este término fue lanzado a la circulación por el mismo Stanislavsky. Pero en esa ocasión le impedía concentrar nuestra atención y dirigirla por el cauce requerido. Temía todas las miradas retrospectivas que pudieran frenar sus pasos hacia la meta.

Cuando una de las actrices le dijo que guardaba detalladas anotaciones de todos los ensayos en los que había intervenido bajo su dirección, hacía algunos años, y ahora no sabía cómo disponer de este tesoro, el maestro le contestó:

—Quémelo todo.

La cualidad viviente más convincente de nuestro arte es la sinceridad. Todo lo que está dicho o hecho sinceramente no provoca dudas. Una risa franca contagia; una risa falsa, fingida, rechaza. Las lágrimas sinceras conmueven, mientras que una pena simulada, un llanto ficticio nunca convencerán. La sinceridad es una cualidad humana hechicera. El actor que consigue ser sincero en el escenario, es siempre seductor. Es por eso que no se puede separar la seducción del actor de su arte. El mismo intérprete resulta seductor en un papel donde logra desempeñarse con sinceridad, y es completamente intolerable en otro, donde no lo consigue. Conocemos a muchos actores, encantadores en su vida privada, dueños de un físico privilegiado, de una hermosa voz, pero carentes del talento escénico. Todo su encanto personal se evapora no bien pisan el escenario.

La capacidad de ser sincero en las condiciones del escenario es el talento escénico.

¿Cuál es la cualidad común a todos nuestros grandes actores? La sinceridad de su conducta escénica. ¿Qué distinguía al gran actor K. A. Varlámov? ¿En qué consistía su inimitable comicidad? ¿Acaso en su voluminosa barriga, en sus piernas gordas, en su figura grotesca, en su voz? De ningún modo. Ha habido otros actores no menos afortunados en sus condiciones físicas. Sin embargo, Varlámov es único en toda la historia del teatro. Es lo que es, porque es un talento insuperable; y su talento era esencialmente: la capacidad de total entrega a la ficción escénica y el saber obrar orgánicamente en el escenario. La actriz V. V. Stélskaia poseía las mismas cualidades. Cuando estos dos insuperables actores se encontraban en el escenario, sucedía un milagro. Borraban la frontera entre el escenario y la vida real. Actuando muchas veces en comedias insignificantes y hasta en *vaudevilles* tontos, ellos conquistaban al público con la sinceridad y la veracidad de su interpretación. Esta cualidad o, mejor dicho, el talento escénico fue otorgado a estos actores en tal abundancia, con tal largueza, que permitió a Varlámov, muy despreocupado en cuanto a su autoperfeccionamiento, terminar su vida sin que ningún otro artista lograra superarlo. Con todo, podría haber llegado aún a mayor altura si hubiera tenido otras cualidades necesarias a cada artista. V. N. Davydov dijo: "Con el talento de Varlámov yo conquistaría el mundo entero". No obstante, qué valioso debió de ser su talento para que con ello sólo alcanzara tamaña fama.

La sensación de verdad, la capacidad de entregarse a los sucesos de la obra con toda la fe, con toda la sinceridad, llevar ininterrumpidamente la línea lógica de sus acciones, creer sinceramente en la lógica ajena: he aquí

lo que exige Stanislavsky del actor. Éstos eran los elementos que pretendió conseguir de nosotros, intérpretes de "Tartufo". Estas cualidades nacen espontáneamente de la intuición de un Varlámov, pero, según Stanislavsky, también pueden ser logradas gracias a una tenaz labor.

Surgía la difícil pregunta: ¿Cómo había que trabajar para llegar a esta meta? Es para dilucidar este problema que fuimos reunidos por Stanislavsky en este grupo experimental.

Más de una vez fuimos prevenidos por el maestro contra una concepción fría y cerebral del arte. Nos exigía acción y no especulación.

—Cuando el actor teme mostrar su voluntad, cuando no quiere crear, empieza a especular. Es lo mismo cuando un caballo pisa en el mismo lugar sin lograr mover el pesado carro. Para actuar con audacia no hay que patalear en el mismo sitio, hay que cultivar en sí mismo la capacidad de dejarse llevar, de dejarse absorber por la acción. Quiero hacerlo y lo hago con valor. La acción se genera en la voluntad, en la intuición; la especulación nace en el cerebro, en la cabeza. Mi sistema es necesario sólo para dar rienda suelta a la creación de la naturaleza orgánica del actor. Es necesario para aquellos casos que tienen dificultades en este sentido.

Afirmando la naturaleza orgánica como el elemento decisivo en el arte del actor, Stanislavsky creó el método para poder abordarla. Los elementos de la acción física del actor en el proceso de la creación de un personaje nunca fueron ignorados por Stanislavsky. Ya en el trabajo con "Desfalco" el maestro exigía de los actores un riguroso control de la limpieza y el acabado de cualquier acción física, por insignificante que ésta pudiera parecer. La misma exigencia, en un grado aún mayor, se puso en evidencia en el trabajo con "Almas muertas". Era su constante preocupación en épocas muy anteriores a las descritas en este libro. Pero, en el último período de su actividad, es decir, en el inmediatamente anterior a la puesta en escena de "Tartufo", Stanislavsky esgrimió este elemento como el de primordial importancia.

Sería falso deducir de esto que las acciones físicas y otros procedimientos técnicos de Stanislavsky fueran considerados por él como la finalidad en sí, como suele suceder con

algunos de sus seguidores de escaso talento. Todo procedimiento técnico-directivo del maestro no era más que el medio para llegar a la meta principal: *la encarnación más completa de la imagen escénica dentro de la orientación de la idea, que básicamente constituye su fundamento.* Y la selección misma de las acciones físicas, de las circunstancias dadas, etc., siempre estuvo condicionada por los propósitos finales.

También sería erróneo considerar la acción física sólo como un movimiento plástico que expresa la acción. No; es una acción auténtica, lógicamente fundada, que persigue una concreta finalidad y que, en el momento de su ejecución, se convierte en una acción psicofísica.

Trabajando con nosotros el maestro comenzaba invariablemente sus observaciones con las siguientes palabras:

—A ver, ¿qué hay aquí en el sentido físico?

Esto significaba que había que traducir la escena al lenguaje de las acciones físicas, tanto mejores cuanto más sencillas. Así, por ejemplo, la muy extensa escena de la declaración entre Tartufo y Elmira, con sus larguísimos monólogos, fue reducida a una acción física simplísima. Elmira, alentando, en apariencia, a Tartufo, logra que éste dé un paso en falso y caiga en la trampa.

—¿Cómo piensa hacerlo? Por ahora no necesito el texto. Piense en el esquema de sus acciones, en cómo le van a tender el lazo a Tartufo y cómo tomará en cuenta cada tentativa de éste. A su vez usted, Kédrov — dijo dirigiéndose al intérprete de Tartufo —, condicione su conducta a lo que usted puede permitirse hoy, aquí, en este momento, en relación con Elmira, una dama de alto rango y además su huésped.

"Tomemos otra escena, en la que Orgón busca a Mariana para obligarla a firmar el contrato matrimonial, mientras que Elmira, Cleanto y Dorina se resisten a ello. ¿Cuál es la acción física de esta escena?

"No me hablen de sentimientos que no se pueden fijar. Lo único que se puede recordar y fijar es la acción física. En este caso tal acción se puede definir con la palabra "esconder". Ustedes tienen que ocultar a Mariana del cruel padre. Es lo que tienen que hacer. ¿Cómo lo harán? Si quisiéramos echar mano de un clisé teatral, éste sería: cubrirla con su cuerpo, con las manos atrás, la mirada alar-

mada, etcétera, pero no se qué calidad creadora tendría esto. Lo importante aquí es "esconder".

Nos tenía categóricamente prohibido aprender el diálogo. Era la condición *sino qua non* de nuestro trabajo, y si, de pronto, alguien empezaba a recitar los versos de Molière durante el ensayo, el maestro interrumpía la escena bruscamente. El aferrarse a un texto, a unas palabras, y aún más al diálogo exacto de la obra, era para él un signo de impotencia en el actor. Consideraba como el mayor éxito de un actor que éste lograra mostrar el esquema de las acciones puramente físicas, en las cuales se basaba tal o cual escena, utilizando una cantidad mínima de palabras, las más necesarias. Las palabras jugaban aquí un papel completamente utilitario.

Tampoco nos permitía utilizar cualquiera de los métodos corrientes, usados en otros teatros. La memorización del texto y fijación de los decorados son cosas que nunca hicimos en nuestros ensayos. Se hacía la lectura del texto con el exclusivo fin de definir la línea de la acción física de la escena.

Stanislavsky solía decirnos:

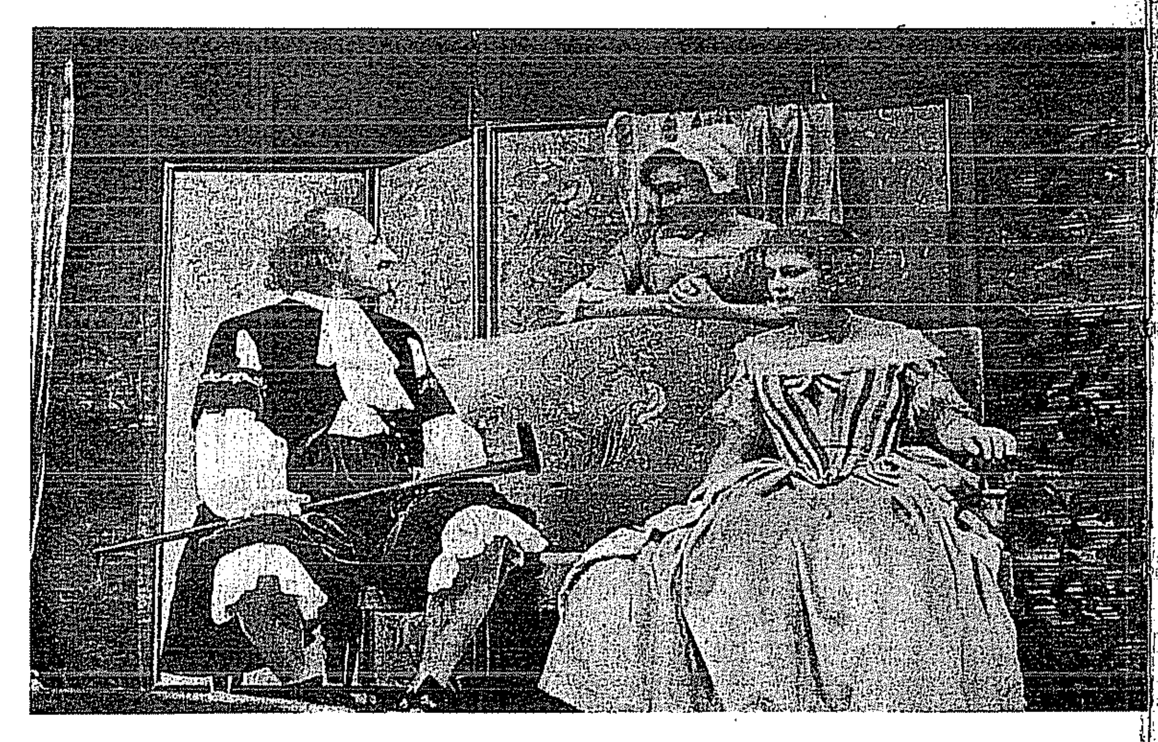
—Si logran interpretar una escena siguiendo el esquema de sus acciones físicas, sin acudir al texto ni a los decorados y sólo conociendo el argumento, pueden considerar hecho su papel en un treinta y cinco por ciento. Antes que nada hay que definir el desarrollo lógico de sus acciones físicas. Es así como hay que prepararse para el papel.

"El pintor, antes de plasmar en su cuadro las complicadas sutilezas psicológicas, tiene que empezar por "sentar" o "incorporar", o "acostar" a su modelo en un dibujo sobre la tela, para que realmente parezca que éste está "sentado", o "de pie", o "acostado". Esto será el esquema del futuro cuadro. Si la figura está mal colocada, contradiciendo las leyes de la física, si el modelo no está "colocado", ninguna sutileza, ningún detalle agregado posteriormente darán en el blanco.

"Exactamente el mismo valor tiene en el arte del actor la línea de las acciones físicas. El actor, al igual que el pintor, tiene que "poner de pie", "sentar" o "acostar" al modelo. Pero en el caso nuestro la situación se complica por la circunstancia de que nosotros somos al mismo tiempo artistas y modelos, y lo que buscamos no es una pose



Toporkov en *Orgón* y Geyrot en *Cleanto* (*Tartufo*, acto primero, escena segunda).



Toporkov en *Orgón,* Béndina en *Dorina* y Mijéieva en *Mariana* (*Tartufo,* segundo acto).

estática, sino un personaje vivo, orgánicamente dinámico en todas las poses imaginarias. Y mientras no está hallado y dibujado este esquema, mientras el actor no cobre fe en la verdad de su conducta física dentro del esquema, no tiene derecho a pensar en ninguna otra cosa.

En el último período de sus búsquedas Stanislavsky otorgó, precisamente a este trabajo de la creación del esquema de las acciones físicas, una importancia decisiva.

—Trabajando en un rol —solía decir él— es necesario, antes que nada, fijar la línea de las acciones físicas; inclusive resulta muy útil anotarla; en segundo término hay que verificar su naturaleza y empezar a actuar con audacia y sin perderse en especulaciones. No bien empiece a actuar, en seguida sentirá la necesidad de fundamentar sus acciones."

Siguiendo este camino, el actor logra aproximarse más a la clase de interpretación denominada por el maestro arte emocional, a diferencia del arte de representación. La conducta auténticamente orgánica, la sinceridad de las emociones, la fe en la ficción, son las cualidades que realmente convencen en el teatro, cualidades que conquistan al espectador y que influyen en él. Son éstas las cualidades, es éste el arte que era propio de los grandes maestros del teatro que nos sirven de ejemplo.

"—No es posible dominar el papel de golpe —nos enseña Stanislavsky—. En todo papel abundan pasajes poco claros, difíciles de comprender y de superar. Por eso conviene que empiecen por sus elementos más evidentes, más accesibles y fácilmente fijables; busquen la verdad de las acciones físicas más simples, que les resulten más manifiestas. La verdad de las acciones físicas los conducirá a la fe, y lo demás se convertirá en el "yo soy", expresándose, luego, en la acción, en la creación. Yo les facilito el acceso hacia el arte creador."

Gracias al método de las acciones físicas el actor cobra fe en lo que está encarnando, penetra en la esfera de sentimientos auténticos y de emociones profundas, llegando por el camino más corto a la creación de la imagen escénica. Al mismo tiempo este método ayuda y asegura la ulterior existencia de la imagen escénica ya creada.

"—Si el camino de las acciones físicas se halla bien afirmado, bien allanado por sus experiencias personales,

vividas en las circunstancias dadas, no teman perder los sentimientos; vuelvan a las acciones físicas y éstas les devolverán los sentimientos perdidos."

Mas las acciones físicas no sólo sirven para guiar al actor al verdadero sendero en el proceso de la elaboración de su papel, sino que también representan el medio principal para la expresividad del actor. No es por casualidad, entonces, que Stanislavsky define al actor como al maestro de las acciones físicas. Nada nos pinta con mayor claridad, con mayor convencimiento el estado anímico de una persona, como su conducta física, es decir, toda una serie de aciones físicas. No por nada utilizaron este medio con tanta frecuencia los grandes maestros del escenario. Cuando queremos recordar alguna interpretación maestra de una Iermólova o Sávina, de un Davydov o Dalmátov, generalmente decimos:

"Recuerda cuando le dicen tal o cual cosa, ¡con qué nervios se saca los guantes, cómo los tira en el sofá!"

O:

"¿Recuerda la escena en que el marido va a dejar la colilla en el mismo cenicero en que está el cigarro del amante de su mujer, cómo reacciona ella y pone delante de él otro cenicero?"

"¿Recuerda el juego que hacía la Duse con el espejo en el último acto de 'La dama de las camelias'?"

Se podrían citar miles de ejemplos de esta índole. El gran maestro de la palabra, V. N. Davydov, gran virtuoso del diálogo, solía coronar todos sus grandes papeles con un largo silencio, en el cual, con escasísimas palabras, o, inclusive, sin pronunciar ninguna, usando tan sólo una serie de acciones físicas sutilmente ideadas y muy seleccionadas, sabía transmitir los sentimientos más íntimos del personaje, descubriendo en este momento ante el espectador su verdadera esencia.

—Se pueden descomponer nuestros cinco sentidos en una serie de minúsculas acciones físicas, y anotarlas en un papelito, como un "machete" — dijo el maestro en uno de los ensayos de "Tartufo".

Habiendo llegado a considerar las acciones físicas como elemento primordial de la expresión escénica, Stanislavsky, tratándose de esta esfera, se mostraba sumamente exigente. Exigía siempre la máxima limpieza y habilidad en la ejecución. Pretendía, valga la expresión, una clara dicción de las acciones físicas. Para lograrla recomendaba ejercicios con objetos imaginarios, ejercicios que deberían completar la cotidiana *toilette* de cada actor. Los ejercicios de acción con los objetos imaginarios sirven para desarrollar en el actor la concentración, una cualidad tan imprescindible en nuestro arte. Repitiendo estos ejercicios, el actor los enriquece paulatinamente, los hace más completos, los desmenuza en pequeñísimos eslabones, y con todo esto desarrolla la "dicción" de sus acciones físicas.

Parecería que la firma de un papel no es más que una acción, pero para un actor sensible esta única acción puede convertirse en ciento y una, según lo exijan las circunstancias. A veces el hecho de la firma de un papel no tiene en sí ninguna importancia, y entonces un exagerado detalle de esta simple acción no puede menos que fastidiar. Pero en otras circunstancias este hecho puede constituir el momento culminante del papel, y entonces el actor necesitará cien y más diferentes matices para ejecutar esta acción, aparentemente tan simple.

Vuelvo a recalcar: en sus últimos trabajos con el actor, Stanislavsky se apoyaba principalmente en el método que él denominó el "método de las acciones físicas".

—Nadie conoce esta técnica, que yo estoy tratando de conseguir. Pero todos tenemos que aspirar a ello — solía decir el maestro en los ensayos.

*

Stanislavsky emprendió el trabajo con "Tartufo" con fines puramente didácticos y, consecuentemente, lo llevaba adelante con todo el rigor y pureza del método. No se hacía ninguna concesión a las tradiciones establecidas, ni a la habitual rutina de ensayos. Tampoco eran propicias para ello las condiciones insólitas en que se realizaban esos ensayos bajo la dirección de Stanislavsky o Kédrov.

La primera etapa de nuestra labor preparatoria, que yo llamaría de exploración, consistía en el reconocimiento de algunas escenas sueltas y de la obra en su totalidad. Kédrov, que dirigía los ensayos, exigía de los intérpretes un relato conciso y claro del contenido de la obra, es decir, el argumento. La exposición tenía que limitarse escue-

tamente a la línea argumental en toda su pureza. No se admitía ninguna clase de verbosidad superflua. Había que contestar la pregunta: ¿Qué aconteció, qué sucedió en tal o cual pasaje de la obra? La exposición sencilla, exenta de todo artificio, debía semejarse al relato de un niño de diez años, que hubiera visto la obra. Al principio se nos exigió también un resumen por escrito de los sucesos de la obra.

"Un famoso bandido Fulano, penetra, bajo la máscara de la devoción, en la casa del rico burgués Orgón...", etcétera, etcétera.

El carácter de la exposición variaba, pero siempre estaba en relación con las preguntas del director y con la individualidad del relator. Pero invariablemente se dirigía hacia la solución de los futuros problemas de acciones físicas, y por ende contenía la semilla creadora. Se consideraba un mérito muy especial que el relator lograra designar con un verbo justo y preciso las alternativas del desarrollo de la lucha en la casa de Orgón. La finalidad de estos relatos argumentales era la fijación de la acción y de la contra-acción transversales de la obra. Después de esto, como lógico corolario, venía la distribución de las fuerzas en pugna en ambos bandos, y la pregunta a cada uno de los intérpretes.

"Si la lucha se desarrolla en esta forma ¿cuál es su posición en ella? ¿Cuál es su estrategia, su lógica en la conducta?

Sobrevenía una etapa más difícil, más responsable de los ensayos, etapa que ponía a prueba el poder de reflexión y la fantasía del actor, su capacidad de análisis para con el material del papel. Era el momento de las primeras tentativas para trazar los contornos del futuro perfil del papel, esbozar la lógica de su conducta y de su lucha. El relato de las peripecias de esta lucha, contado antes por un testigo neutral, debía convertirse ahora en un relato, hecho por un participante directo en los sucesos, e interesado personalmente en su desarrollo. En otras palabras, los debía contar el actor material de los mismos, el cual deseaba despertar el interés de su auditorio por sus caprichosas vicisitudes. Y de nuevo se nos exigía, aparte del relato oral, la exposición por escrito de los sucesos. Las cualidades literarias de estas exposiciones eran muy apreciadas, ya que la búsqueda de una forma literaria más precisa obligaba al autor a profundizar más el análisis de todo lo que sucedía. No interesaba que el actor lograra resultados muy destacados en sus ensayos literarios; lo que realmente interesaba era que hiciera estos ensayos. (En nuestra labor nunca se pierde ningún esfuerzo, por poco logrado que sea; los resultados de este esfuerzo pueden traer sus frutos posteriormente, cuando menos se los espera.)

Sentado delante de la mesa uno nunca puede imaginarse con toda claridad el futuro perfil del papel. No deja de ser un primer reconocimiento, una base para el comienzo del trabajo, algo que, durante el proceso de la encarnación, está sujeto a diversos cambios. Es, por el momento, una labor puramente intelectual, pero pude apreciar todo su inmenso valor al terminar el estudio de "Tartufo", y en toda mi ulterior práctica escénica. A muchos, todo esto podrá parecerles un tanto ingenuo...

"¿Qué hay en todo esto? Es lógico que haya que empezar por conocer el argumento de la obra, definir el carácter del papel y luego ensayar. ¿Qué novedad es ésta?"

La novedad consiste en la calidad del trabajo, en su minuciosidad. Invertíamos en el período del "reconocimiento" un tiempo mucho mayor del acostumbrado. Y este tiempo no era gastado en vano. Cada reunión aportaba resultados nuevos. Jamás hemos observado tal preparación del actor para las etapas siguientes del trabajo. Toda la historia de la familia de Orgón comparecía en todo sus detalles ante nuestros ojos. Ya empezábamos a creer en ella como en un hecho real y ardíamos en deseos de probar nuestras fuerzas encarnándola. Esto se debía a aquel especial método de "reconocimiento" usado por el equipo de directores conjuntamente con los actores.

En esta faz de nuestra labor fue puesta de manifiesto mucha agudeza, mucha tenacidad, una gran capacidad de provocar el interés y despertar la imaginación del actor para que éste pudiera justipreciar y seleccionar los acontecimientos y tuviera en sus manos el material dinámico necesario para descubrir con la mayor claridad posible los rasgos característicos del personaje por interpretar, profundizando, al mismo tiempo, la idea del autor.

La etapa inmediatamente posterior del trabajo tuvo una

especial característica: atemperar los impulsos de los actores, su temperamento, su afán de obtener rápidos resultados visibles. Parecía que ya conocíamos todo: tanto la obra en sí, como la línea dinámica de nuestros papeles. Ya vislumbrábamos algunas imágenes.

—"¿Por qué no empezar con los ensayos, aunque más no sea algunas breves escenas sueltas?"

Estábamos seguros de estar listos para ello, pero ¡qué! Otra frenada. Es cierto que esta vez ya no se trabajó alrededor de la mesa; ya parecía un ensayo, aunque de carácter bastante insólito. Estos ensayos no se efectuaban ni en una sala o habitación especialmente designadas para ello, ni en un escenario, sino en los dos pisos de los camarines detrás de las bambalinas del teatro. Esta disposición debía representar la casa de dos plantas del rico burgués Orgón, con todas sus innumerables habitaciones. Los intérpretes fueron invitados a conocer la ubicación de las habitaciones, a distribuirlas entre los miembros de la familia y a hacerlo con toda la seriedad y sentido práctico. La distribución de los cuartos no tenía que llevar el carácter de la interpretación escénica, sino de una real preocupación por solucionar un problema cotidiano: cómo distribuir una familia de diez personas, de edades diferentes, de distinta posición, carácter e interés, en una casa de veinte habitaciones; dónde convenía hacer el comedor, dónde el dormitorio, la pieza de servicio, etcétera. La distribución tenía que ser cómoda y funcional. Se nos había sugerido que cada uno de nosotros debía defender tenazmente los intereses propios, sin permitir ninguna clase de coacción o limitación. Pero las discusiones sobre este tema debían ser llevadas en un tono correspondiente a las relaciones establecidas entre los miembros de la familia. Todo esto resultaba bastante interesante. Hacíamos largas consultas, deambulábamos "en familia" por el corredor, medíamos las habitaciones, dibujábamos planos, discutíamos, planteábamos diferentes situaciones: "Y ¿si se enfermara la dueña de casa? ¿Estará cómoda en el dormitorio que le fue asignado? Parece que aquí habrá demasiado ruido por tal o cual causa", etcétera... El dormitorio de la señora se trasladaba a otro lugar, y por consiguiente, se cambiaba toda la distribución. Después de unos cuantos ensayos pudimos ubicarnos con relativa comodidad y empezamos la etapa de "acostumbramiento". Con el tañido del gong nos reuníamos todos, cada uno desde su habitación, en el corredor común. Dorina servía la comida a todos, subiendo y bajando las escaleras. La vida era tranquila y pacífica. Esto era antes de la intromisión de Tartufo en la casa.

También se organizaban acontecimientos familiares, como, por ejemplo, una enfermedad de la dueña de la casa; y la conducta de todos los habitantes se subordinaba a este hecho: seguíamos reuniéndonos alrededor de la mesa del comedor, nos retirábamos después del almuerzo cada uno a su habitación, o salíamos a dar una vuelta, pero siempre tomando en consideración la circunstancia de que en la casa había una persona enferma de cuidado y, por añadidura, una persona querida por todos.

Más adelante intentábamos complicar la situación con tal o cual circunstancia, con tal o cual acontecimiento, por ejemplo: "La primera aparición de Tartufo en la casa de Orgón." Aún nadie conocía su verdadera fisonomía, de modo que fue acogida por todos como un hombre verdaderamente piadoso. En el primer momento la conducta de Tartufo no pudo provocar ninguna sospecha. Era el dechado de mansedumbre y humildad. En consecuencia todos lo trataban con la mayor benevolencia. Sobre este cañamazo se tejió una serie de estudios muy curiosos, por ejemplo: "Tartufo se pone a sus anchas", etcétera, hasta llegar a "el dueño de casa se volvió loco". El juego debía ser llevado a cabo con la misma ingenua fe que los niños ponen en sus juegos. A nosotros nos encantaba todo esto. Participábamos con mucho gusto de los ensayos, interpretando tal o cual "escena". A veces se lograba algo bueno, y era una satisfacción para todos; otras veces no y sobrevenían entonces momentos de depresión y de desaliento; "gente grande —pensábamos—, y estamos perdiendo tiempo en semejantes niñerías."

En el teatro se comentaban mucho nuestros ejercicios, la verdad se matizaba con la mentira, la gente se divertía a costa nuestra. Los propios participantes, aunque seguíamos trabajando con el mismo entusiasmo, no estábamos completamente seguros de la utilidad de estos ejercicios. Pero, sin embargo, los objetivos que nos proponíamos y que trataban de resolver los directores eran,

desde luego, objetivos artísticos, y al resolverlos, íbamos, por el camino más corto, hacia la meta. Pero todo esto lo comprendimos más tarde.

Stanislavsky dijo cierta vez:

"—Usted hace un paseo a bordo de un barco en grata compañía. Está almorzando en la cubierta, come, bebe, charla, corteja a las damas. Todo esto lo está haciendo muy bien. Pero, ¿es arte eso? No, esto es la vida. Ahora imagínese otro caso: Usted viene al teatro a ensayar. En el escenario se monta la cubierta de un barco, se pone la mesa; sale al escenario y se dice: '¿Qué haríamos si viajáramos a bordo de un barco y almorzáramos en alegre compañía?' Y en este momento comienza la creación artística."

Más adelante nuestros juegos en la casa de Orgón empezaron a aproximarse, en su temática, cada vez más a los acontecimientos pintados en la comedia de Molière. "La señora de Pernelle, la madre del dueño de casa, encolerizada, abandona la casa ostentosamente; los familiares asustados tratan de detenerla."

O: "Orgón persuade a su hija de que firme el contrato matrimonial; los demás miembros de la familia tratan de disuadirlo de ello."

—Pero, por Dios, nada de usar el texto molieriano y nada de decorados —aconsejaba Stanislavsky.

Después de haber trabajado con este método durante bastante tiempo en algunas escenas, decidimos mostrar al maestro el fruto de nuestros esfuerzos. Habíamos empezado con la escena del enojo de la señora Pernelle, abandonando la casa, es decir, por el comienzo de la obra. Los intérpretes, siguiendo la línea general del argumento, dialogaban sin acudir al texto de Molière. No tuvimos la oportunidad de seguir mucho con la escena, pues Stanislavsky muy pronto interrumpió el ensayo.

—No están actuando; están diciendo palabras; es cierto que no son las del autor, pero ustedes ya se acostumbraron tanto a las palabras que sustituyen con ellas el texto, sólo que de un modo mucho menos perfecto que el de Molière. Pero a mí en este caso no me importan las palabras, sino la conducta física. ¿Qué sucede aquí en la línea de la acción física? Siéntense, por favor. Escúchenme con atención. La situación en la familia de Orgón es extremadamente tensa. El jefe de la familia se ha ido de viaje dejando a Tartufo al cuidado de su madre. La madre de Orgón adora a este santo varón, y si ella decide hacer abandono de su casa natal, dejando a Tartufo solo, ¿qué pensará Orgón a su vuelta, qué escándalo habrá, qué ganará Tartufo con esto y de qué modo se complicará la ulterior lucha con él? Ustedes deben hacer lo imposible para retener y ablandar a la encolerizada anciana, y ella no sólo no escucha sus argumentos, sino que ni siquiera les permite abrir la boca. Aquí cualquiera que intentara disentir con ella quedaría aniquilado sin más trámite, insultado y sin ganas de seguir argumentando. Esto es Molière y no Chéjov. Si aquí hay un escándalo, es con todas las de la ley. Si se lucha, se lucha a brazo partido. No es un partido de ajedrez, sino un *match* de box. Entonces, ¿qué hay aquí en la línea de la acción física? Definan su conducta. ¿Qué cosa puede arrastrarlos, entusiasmarlos?

"Imagínense una jaula con tigres enfurecidos, listos para despedazar en cualquier momento al domador si éste no los ataja con su mirada. El domador lee la intención de cada uno de los tigres en sus ojos, y la reprime en su raíz antes de que se convierta en acción. Si alguno de los tigres hiciera la tentativa de atacarlo, el domador tendría que contraatacarlo a latigazos, hasta que la fiera se escapara con el rabo metido entre las patas. Tengan en cuenta que en la jaula hay cinco o seis tigres y no uno solo, y cada uno de ellos espera la mínima distracción del domador para hacer el salto fatal. Bueno, a ver ¿cómo actuarían ustedes en estas circunstancias? Prueben, ensayen... ¡Pero todos ustedes están sentados en un ritmo equivocado; busquen el ritmo correcto. Por ejemplo, usted, mi amigo... Se ve que se acomoda para descansar y leer un diario y no para una pelea. (El actor se incorpora)... No, no se pare, aun sentado se puede estar listo para un salto. A ver, actúen. No, esto no va... Les ruego a todos que busquen un ritmo interior sin levantarse de sus asientos..., un ritmo furioso, enloquecedor, que se exprese a través de una serie de acciones pequeñísimas. No..., no es lo que yo quiero. ¿Será posible que no puedan hacer una cosa tan sencilla? ¿Dónde está la técnica? No bien se ven privados de su texto "salvador", enseguida

se pierden, y yo quiero que aprendan a actuar antes que nada, actuar físicamente. Más adelante necesitarán las palabras y las ideas para fortalecer y desarrollar estas acciones. Pero, por ahora, les ruego simplemente que estén preparados para una pelea. ¿Es acaso tan difícil?

Nos resultaba verdaderamente difícil. No conseguíamos lograr lo que se nos exigía. Y por más que el maestro se empeñaba con nosotros, todo era en vano.

—¡Ay-ay ay...! Ustedes carecen de voluntad... ¡Esto es horrible! No se puede trabajar de este modo.

Tratamos de persuadirlo de que la voluntad no nos faltaba, que ardíamos en deseos de cumplir con el objetivo, pero que no lo lográbamos debido a que todo esto nos resultaba completamente insólito. No podemos empezar a actuar sentados en nuestras sillas y menos en un ritmo febril. Resulta una cosa falsa, no creemos en lo que hacemos, nos confundimos. Creemos, inclusive, que es una cosa imposible.

—¡Es absurdo! El ritmo tiene que sentirse en la mirada, en los pequeños movimientos. Son cosas elementales. Les ruego que permanezcan sentados en un ritmo determinado..., variar el ritmo de su conducta. Esto lo tiene que saber cualquier estudiante de tercer curso.

Uno de los intérpretes, evidentemente herido en su amor propio, pregunta:

—Y usted, señor Stanislavsky, ¿sabría hacerlo?

Nos quedamos mudos. Esperábamos un estallido, pero Stanislavsky contestó enseguida y con toda tranquilidad.

—Se sobreentiende. ¿Quieren un ritmo enloquecedor? Pues, véanlo.

Y sin más, siempre sentado en su diván, en un momento se transformó por completo. Teníamos ante nosotros a una persona sumamente sobresaltada, sentada como sobre ascuas. A cada rato sacaba del bolsillo el reloj, que volvía a guardar de inmediato, habiéndole echado apenas una ojeada; se aprontaba a levantarse de un brinco y, de nuevo, se acomodaba en su asiento; de pronto quedaba como petrificado, pero listo, en cualquier momento, para pegar un fenomenal salto. Efectuaba sin cesar una infinidad de movimientos apenas perceptibles. Cada uno de estos movimientos estaba íntimamente justificado y era totalmente convincente. Era un espectáculo delicioso, lo

mirábamos embelesados, mientras que él, imperturbable, seguía con su ejercicio; al rato nos preguntó tranquilamente:

—¿Quieren que siga en un ritmo distinto?

Y repitió la misma escena, pero se había convertido en una persona tranquila y equilibrada, que se aprontaba para meterse en la cama, pero que todavía dilataba este momento. También esto era convincente en sumo grado.

—Pero, ¿cómo podemos llegar a esta técnica?

—Sólo con ejercicios diarios. Todo lo que están haciendo ahora está muy bien, pero tienen que agregar a esto los ejercicios del ritmo. Ustedes no pueden dominar el método de las acciones físicas si no dominan el ritmo. Pues toda acción física está ligada a un ritmo que la caracteriza. Si todo lo que ustedes hacen está en un mismo ritmo, que les es propio a cada uno de ustedes, ¿cómo llegarán a transformarse?

—Pero si a mí, realmente, me es propio el ritmo flemático, según usted lo asegura, señor Stanislavsky —dijo el mismo actor audaz— ¿no tenemos que partir, acaso, de nosotros mismos, de nuestras propias cualidades? ¿Qué hago, entonces, si el ritmo febril no me es propio?

—Eso depende... ¿y si alguien le pisara un callo dolorido? ¿Se quedaría usted en su ritmo flemático?

—Sí, pero es que aquí...

—Su ritmo flemático durará hasta que lo toquen, en debida forma, en carne viva. ¿Y si fueran otros acontecimientos? Condúzcase como si usted, justamente usted, fuera el ofendido.

"Empiece por ejercitar los estímulos de nuevas acciones a través de las ya establecidas. Pero no ejecute estas acciones estimuladas; sólo trate de comprobar esto: ésta la puedo hacer, ésta otra aún no. Conservando la lógica, el desarrollo consecuente, ejercítese en el papel con sus propias palabras, sin acudir a las palabras del autor, y aun memorizando el texto del papel, no lo haga en voz alta. Trabaje serena y audazmente. No se interrumpa con la autocrítica: "¡Al diablo, otra vez me salió mal!"

"¿Qué significa tener fe estando en el escenario? Lo importante es empezar a actuar con decisión y definición, es decir, clara y lógicamente. Así el espectador seguirá atentamente su labor. Prosiguiendo aplomadamente su

desempeño, usted se dejará arrastrar por el proceso de su trabajo, y esto ya es una buena parte de la confianza. Y para conquistar al espectador hay que sentirla íntegramente".

Con esta recomendación terminó el ensayo. El maestro volvió a recalcar la importancia de los ejercicios del ritmo. No estaba muy conforme con los resultados de nuestra labor. Hablando con Kédrov, se quejaba de la falta de voluntad por parte de los actores, y llegó a expresar la duda de si realmente seguían con los mismos deseos de continuar con los ejercicios. Habría que volver a consultar a fondo a todos, y en último caso, efectuar una pequeña purga...

*

Nos preparábamos para la próxima muestra a Stanislavsky, habiendo tomado en cuenta todo lo sucedido en la primera. Hacíamos diarios ejercicios en ritmos y, al parecer, habíamos logrado ciertos resultados en la escena que le íbamos a mostrar. A propósito habíamos elegido otra escena: "Orgón con el contrato matrimonial." Esta escena comienza así: los perturbados parientes, tomando bajo su protección a la desdichada Mariana, deliberan entre ellos cómo impedir la intención de Orgón de unir a su hija con Tartufo en un monstruoso matrimonio. Durante esta agitada consulta Orgón irrumpe en la habitación con el contrato matrimonial en la mano.

Las palabras subrayadas por nosotros: "*los perturbados* parientes", "durante esta *agitada consulta* Orgón *irrumpe* en la habitación", servían de coeficiente rítmico en el cual debíamos actuar.

Antes de empezar la escena le explicamos a Stanislavsky, larga y detalladamente, cómo queríamos actuar, cómo nos consultábamos *agitadamente*, cómo estaban todos *perturbados*, cómo *irrumpía* Orgón, cómo tratan los parientes de resistírsele, etcétera, etcétera.

Stanislavsky interrumpió nuestros razonamientos:

—Cuando en escenas de esta índole el actor empieza a razonar, nosotros nos vamos a resistir, nosotros haremos esto y lo otro, etcétera, estos razonamientos debilitan la voluntad. No razonen: resístanse.

Empezamos a interpretar la escena y, realmente, no nos salía tan mal.

—¿Qué es lo que están representando? ¿Una agitada consulta? Un loco furioso, armado de cuchillo recorre la casa buscando a la hija para degollarla, y ustedes "se consultan agitadamente". Hay que salvar a una persona y no hacer consultas. Todo esto es juego teatral. ¿Qué hay aquí en la línea de la acción física? Es lo primero que hay que definir. ¿De dónde puede irrumpir el loco? Toda la atención de ustedes para esta puerta, y ni siquiera para la puerta, sino para el picaporte. Al mismo tiempo devánense los sesos, buscando dónde esconder a Mariana, discutan, armen escándalo sin olvidar, ni por un instante, el objeto principal: al loco que recorre la casa armado de un cuchillo. Cuando abra la puerta ya será tarde. Al primer movimiento de picaporte Mariana ya tiene que estar escondida para que Orgón no alcance a sospechar que ella pueda estar aquí. Bueno, vamos a ver ¿cómo van a actuar?

Aparentemente todo era sencillo, tan sencillo como todas las indicaciones del maestro, y no requería explicaciones adicionales. Pero no bien poníamos mano a la obra, inmediatamente sentíamos cuán lejos estábamos de la perfección, aun en las mejores variantes. Todo se reducía a una repetición de procedimientos, más o menos hábiles, pero de neto corte teatral.

—Está bien, olvídense de la obra... aquí no hay nadie... No está ni Orgón, ni Mariana, no hay nadie. Sólo están ustedes, y ahora vamos a actuar. Toporkov sale al pasillo y se pone a cierta distancia de la puerta. Todos los que quedan en esta habitación tratan de adivinar dónde está Toporkov. El juego es así: nadie de los presentes puede cambiar de lugar hasta que no empiece a moverse el picaporte, pero no bien éste se ponga en movimiento hay que esconder a Mariana, sea donde sea, pero hay que hacerlo antes de que se abra la puerta y Toporkov irrumpa en el cuarto. En una palabra, él no debe darse cuenta de dónde han escondido a Mariana. A su vez Toporkov, al entrar, debe decir sin titubear dónde está ella escondida. Si no lo puede decir, pierde, si lo dice, perdieron ustedes. Bueno, empiecen ya el juego, mientras yo charlo con los directores.

Después de estas palabras el maestro se quitó los lentes,

como para demostrar que realmente no pensaba observarnos. Acto seguido sacó del bolsillo unos apuntes y se puso a deliberar con los directores.

Nosotros iniciamos el juego. Al principio no logramos expresar nada. Resultaba absolutamente imposible esconder a Mariana en un lapso tan breve. Yo irrumpía en la habitación, dejándoles apenas tiempo para agarrar a Mariana y aun si hubieran tenido tiempo de esconderla, yo vería dónde estaba el escondrijo. Pero poco a poco los participantes del juego entraron en calor. Empezaron a hacerse recíprocos cargos por la poca habilidad de cada uno, hubo un acalorado cambio de insultos, surgió el deseo de ganarme la partida a toda costa. Pero yo también tomaba mis medidas. Cuando uno de ellos dijo que no bastaba mirar el picaporte, que también había que escuchar atentamente la aproximación de mis pasos, me quité los zapatos y empecé a actuar sin ellos. En una palabra el juego nos absorbió hasta tal punto, que nos olvidamos de los directores y del mismo Stanislavsky; éstos a su vez, hacía mucho que habían dejado de deliberar para seguir nuestro apasionante juego, así como los entusiastas siguen un partido de fútbol.

Pero en el momento más tenso del juego Stanislavsky nos interrumpió:

—Esto ya no es teatro. Es una acción real y viva, la auténtica atención, el verdadero interés. Es lo que les exijo en esta escena. Todavía falta mucho para que se pueda considerar la escena interpretada, pero después de la experiencia de hoy, ya pueden comprender cuál es la base de la conducta física de esta gente. Deben creer a pie juntillas en lo que estaban haciendo hoy, en cómo actuaban, y en cada ensayo deben buscar esta misma atención, este mismo dinamismo, verdad y ritmo, en fin, todo lo que fue el resultado del auténtico interés por el episodio. Excluyan de su atención al espectador, hagan como si no existiera para ustedes, y cuanto mejor lo logren, con tanto mayor interés seguirá él su actuación, como acaba de sucedernos a nosotros. Ésta es una ley escénica.

Después de estas observaciones Stanislavsky se dirigió a los directores:

—¿Habrán notado ustedes qué extraordinaria, variada e inesperada composición surgía en cada una de las variantes de este juego? No sería nada fácil inventarlas. ¡Qué hermoso sería dar cada vez una versión fresca! Sueño con un espectáculo en que el actor no supiera cuál de las cuatro paredes se descubriría en ese momento para el espectador.

Al despedirse, el maestro pidió a todos que verificasen y sopesasen todo lo que había sucedido en ese ensayo y que tratasen en el futuro de perfeccionar los hallazgos.

—Tengan en cuenta —nos dijo— que no se puede recordar y fijar los estados anímicos, pero sí la línea de las acciones físicas; fijarla, y hacer que se vuelva aprehensible y familiar. Al ensayar esta escena, comiencen por las acciones físicas más sencillas, ejecútenlas con extrema veracidad, busquen la verdad en el detalle más insignificante. Con esto cobrarán fe en sí mismos, en sus actos. Tengan en cuenta todo lo que tiene referencia a los actos y particularmente al ritmo, el cual, como lo demás, es la consecuencia de tales o cuales circunstancias dadas. Sabemos cómo ejecutar las acciones físicas simples, pero según las circunstancias dadas, estas simples acciones se transforman en psicofísicas.

En general, el maestro parecía estar satisfecho con el resultado del ensayo.

*

Los ensayos de "Tartufo", que habían empezado con unos ejercicios de ciertos elementos técnicos, comenzaron a acercarse paulatinamente a la obra de Molière. Seguíamos con los estudios y ejercicios diarios, como quien hace la *toilette*.

Nuestros ensayos llevaban el mismo sello específico, pero al charlar con nosotros Stanislavsky rozaba, a veces, temas que anteriormente evitaba tocar. Es cierto que en estos casos él mismo se interrumpía, llevando la conversación al cauce de los problemas pedagógicos enunciados, para con ello frenar nuestro afán de mirar demasiado lejos.

Fue así como cierta vez la conversación giró alrededor de los dos principales personajes de la obra, Orgón y Tartufo, surgiendo la pregunta: ¿cuáles eran los métodos especiales que usaba Tartufo para influenciar tan categóricamente en Orgón? ¿Con qué lo dominó, lo asombró? Realmente había que proceder de un modo muy especial

para poder cegar de este modo a un hombre tan completamente normal como lo era Orgón. Porque si consideráramos a Orgón como un ser simple, fácil de ser engañado por la hipocresía más primaria, entonces la obra no valdría la pena de ser puesta en escena. No, aquí es necesario un arte refinado. Tartufo es un pillo peligroso. Su peligrosidad reside en el hecho de que puede confundir a personas nada tontas, y en que, para ello, posee todo un arsenal de métodos tan variados como refinados que emplea según quien sea la víctima de turno.

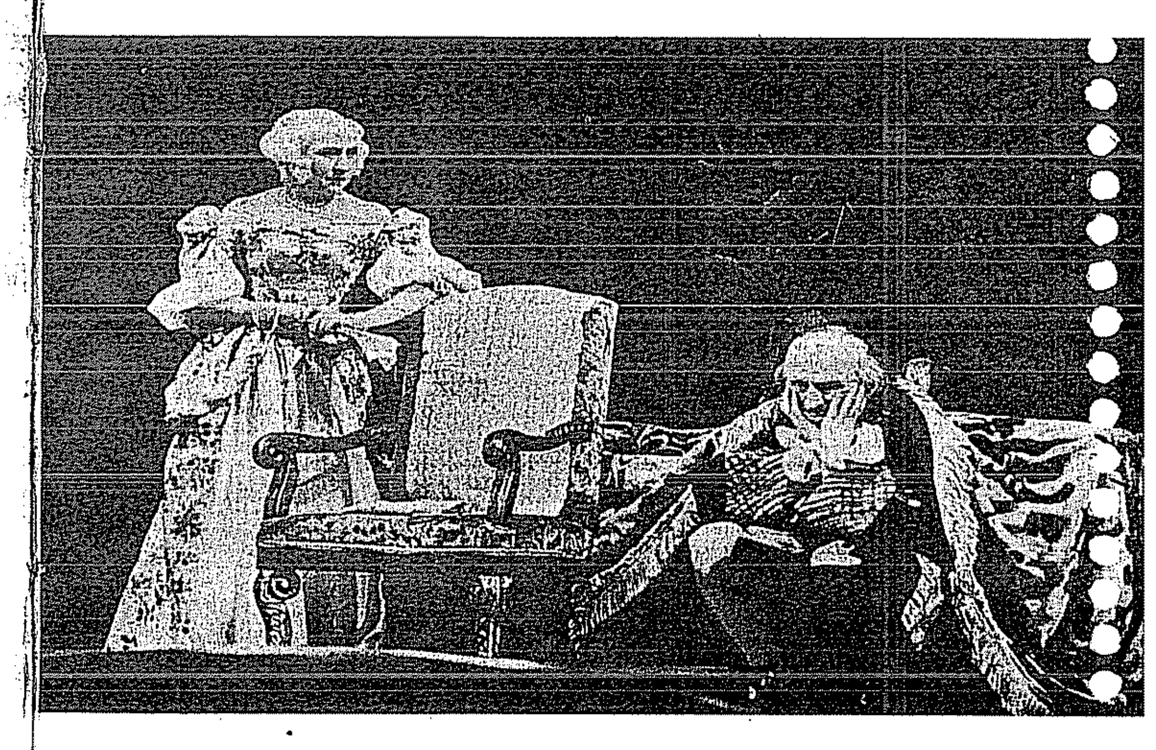
Sabemos por el texto de la obra que el primer encuentro entre Orgón y Tartufo se efectuó en la iglesia. Orgón estaba admirado por el fervor que ponía Tartufo en sus rezos.

"...Venía todos los días a la iglesia, con su aire tan manso, y se arrodillaba cerca de mí. Llamaba la atención de todos los fieles por el fervor con que se dirigía al Cielo; suspiraba, quedaba en éxtasis, besaba humildemente el suelo a cada momento..."

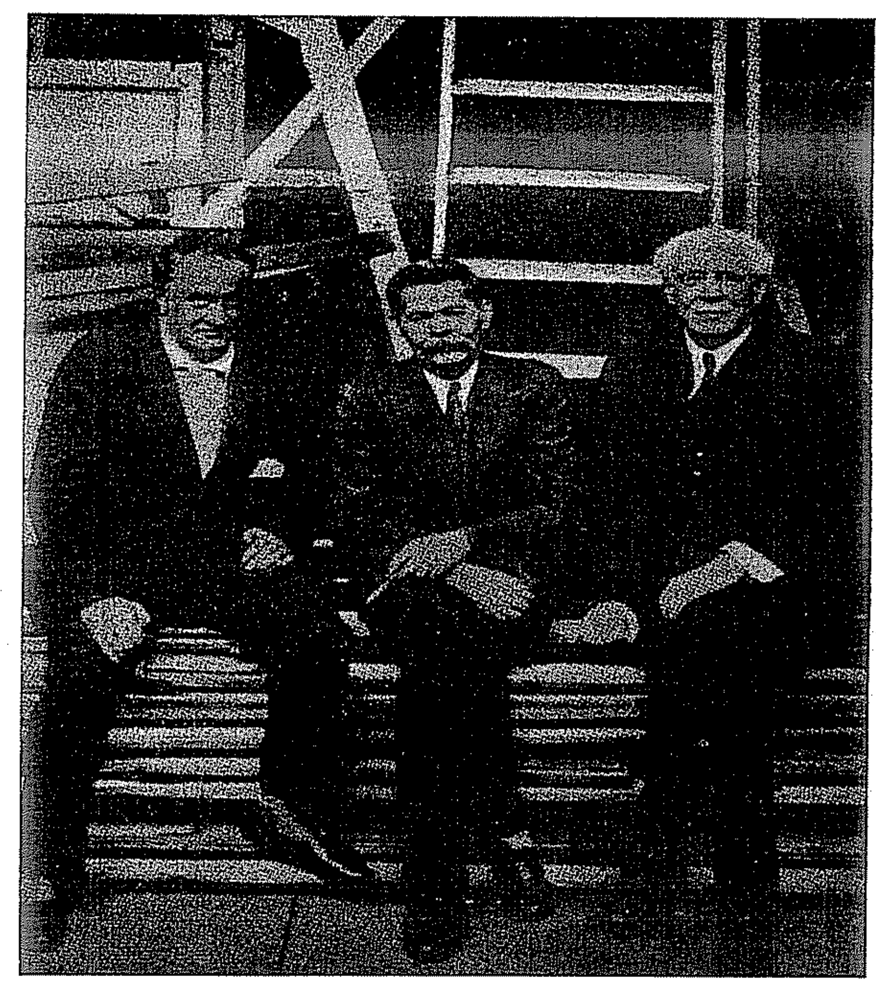
Pero ¿cómo lo hacía, para que no fuera un modelo de beato rezador, para que pareciera una emoción espontánea, capaz de atraer la atención?

Tomemos como ejemplo otro momento de mucha tensión. Tartufo pescado en flagrante delito intentando seducir a Elmira, sin posibilidad alguna de justificarse, sale indemne del tremendo lío en que se ve metido. ¿Cómo lo consigue? Es cierto que espeta un largo monólogo, embrollando muy hábilmente todo el asunto; pero la verdad es que en tales momentos es muy difícil que le permitan a uno echar discursos. Las pruebas de su felonía están patentes, el marido está enfurecido, todo el ambiente está caldeado hasta el máximo. Orgón pregunta: ¿sí o no? y Tartufo contesta valientemente: ¡sí! Y sin embargo, como dije, sale indemne.

Pero ¿cómo lo consigue? Desde luego se podría aducir que Orgón cree en Tartufo hasta tal punto, que este suceso no es, para él, más que una de las tantas maquinaciones de sus familiares, pecadores contumaces. Sería capaz de creer cualquier cosa; inclusive si le dijeran que Tartufo quería seducir a Elmira con fines elevados, sería



Toporkov en *Orgón* y Kóreneva en *Elmira* (*Tartufo*, tercer acto, escena sexta).



Stanislavsky acompañado por Gorki y el actor Katchalov en el escenario del *Teatro de Arte de Moscú*.

capaz de alegrarse de ello. Sin embargo, rechazamos de plano esta variante. No, por supuesto Orgón no es tan estúpido. Ama a su mujer, las pruebas contra Tartufo son irrebatibles, Orgón cree en la evidencia y monta en una indescriptible cólera. De modo que Tartufo está frente a un complicado problema, cómo salvar el pellejo en una situación tan crítica. No con razonamientos, desde luego; esto vendrá después: por ahora no se puede ni pensar en ello. Aquí hace falta una serie de golpes capaces de dejar a Orgón pasmado, estupefacto. ¿Cómo serían? Sobre este tema charlamos largo y tendido con Kédrov, revisando la lista de todos los santurrones conocidos, tratando de desentrañar la esencia misma de sus métodos para influenciar a la gente, y, cierta vez, planteamos el tema a Stanislavsky.

—Ustedes tienen razón... A ver, Kédrov, trate ahora mismo de sorprender a Toporkov... pero para que realmente quede pasmado, aturdido.

—Pero ¿cómo podría aturdirlo? Nos conocemos demasiado... Es imposible.

—¿Por qué? No hay nada de difícil en esto. Un poco de audacia. Haga ahora, en presencia de todos nosotros, algún golpe que solamente se atrevería a hacer estando completamente solo. Vamos, ¿quién se anima?

Pero nadie se animaba.

—Esto quiere decir que les falta "caradurismo". Todo actor debe poseer algo de descaro, de atrevimiento. Es un gran remedio. Yo lo llamo "caradurismo".

Medio en broma, medio en serio, algo confundidos, empezamos, Kédrov y yo, a ejercitarnos en el "caradurismo", tratando de superar uno al otro en la audacia de los "gol-hasta llegar a los límites de lo permisible. Entonces pa-pes". El maestro no nos frenaba y los ejercicios, siempre cambiantes, se sucedían largo rato. Y, paulatinamente, nos fuimos haciendo cada vez más audaces, más atrevidos, ramos.

—Esto estuvo muy bien... Aquí puede haber una ilimitada cantidad de variantes... —Y después de referirnos varios ejemplos, tan interesantes como pintorescos, tomados de la vida real, sugirió a Kédrov—: Trate de encontrar un medio para frenar a un hombre enfurecido, que arremete contra usted para liquidarlo sin más trámite.

Tiene que ser un medio muy audaz y usted no debe tener miedo de usarlo. Le ruego que no piense en el medio mismo, piense sólo en el atacante y decida instantáneamente cómo lo frenaría hoy, en este preciso momento. Puede que mañana use otra táctica. Sorprenda, aturda a Toporkov cada vez con algo diferente. Si no le va a suministrar una soberana paliza.

Como resultado de estos ejercicios surgió un formidable hallazgo de Kédrov-Tartufo, en su escena con Orgón en el tercer acto de la comedia. Tartufo, pescado con las manos en la masa, está parado en medio de la habitación, al lado del diván, con el Evangelio en las manos, buscando con la mirada, cual una fiera acorralada, por dónde escaparse. Con paso cauteloso de pantera enfurecida se le acerca Orgón, listo para descargar un poderoso golpe en su cabeza con el palo que tiene en alto, diciéndole, entre sarcástico e iracundo:

—¿De qué me entero, "hijo mío"?

¿Serán justos sus cargos?

Un silencio tenso y lleno de espanto, y después la contestación de Tartufo.

—¡Sí!

El palo ya está listo a descargar el golpe y de repente... un grito agudo y penetrante, un hábil golpe del pie en el diván, el diván se tumba, el palo del aturdido Orgón queda suspendido en el aire. Lo deja caer, mira para todos lados sin comprender qué es lo que ha sucedido. ¿No será un castigo divino por su acto sacrílego? Mira a Tartufo, buscando la aclaración de sus dudas, mientras que éste, sin prestarle atención, se sienta en el piso, besa el palo caído de la mano de Orgón, y se pone a hablar a Dios que está allá en lo alto, en tono confidencial. Pareciera que estuviera consultando con Dios cómo debe proceder con Orgón: ¿perdonarlo o castigarlo? La rara postura de Tartufo, su incomprensible plática con no se sabe quién, todo esto impresiona profundamente a Orgón. Se confunde, no sabe qué hacer, y Tartufo, consciente de todo esto, ya empieza a tejer sus tramoyas.

—Oh, sí, culpable soy... etcétera.

Ya Orgón lo está escuchando. Percibe en la voz del "Santo" no sólo notas de arrepentimiento, sino también las de la inocencia ofendida. Más adelante Orgón empieza

a comprender que este arrepentimiento tiene un carácter general y no se refiere especialmente a este caso, que no es otra cosa que una nueva provocación de sus enemigos, etcétera, etcétera.

Habiendo eludido el primer golpe, ya no le cuesta ningún trabajo a Tartufo convencer a Orgón de su inocencia y dirigir toda su furia contra el bando contrario.

*

Los raros y felices éxitos eran seguidos por fracasos bastante frecuentes. Stanislavsky solía estar muy entristecido por los míseros resultados que le mostrábamos, luego de un prolongado período de labor. Lo que más lo deprimía no era precisamente el grado de preparación de tal o cual escena, sino el de la asimilación del método. Cierta vez, interpretamos bastante bien la famosa escena del tercer acto (Orgón, Dorina y Mariana), pero el maestro ni siquiera sonrió durante toda la escena, y cuando terminamos, dijo tristemente.

—Bien, señores, la escena está lista para ser interpretada de este modo, ustedes no me necesitaban a mí. No era para esto que los había reunido. Ustedes están repitiendo cosas que sabían hacer tiempo atrás; hay que marchar adelante y, para esto, les ofrezco el método. Creí poder facilitarles la tarea, pero ustedes se resisten y buscan volver a los viejos cánones. Y bien, entonces diríjanse al MJAT, estoy seguro que allí les montarán la pieza sin dilaciones.

Pero sea como fuere, llegó el momento de la siguiente etapa del trabajo: la etapa en la que ya se necesitaban las palabras. Los esquemas tan largamente buscados y probados tenían que cobrar mayor expresión y acabado con las ideas y las palabras. No recuerdo que fueran Stanislavsky o el equipo de directores los que nos sugirieron el paso a la nueva etapa. Esto sucedió por sí solo, paulatinamente, como una última necesidad nuestra. También es cierto que menudeaban casos en que volvíamos a la primitiva etapa del trabajo. Seguíamos haciendo nuestros ejercicios (la *toilette* del actor) antes de cada ensayo, pero ya teniendo en cuenta otros objetivos, más complejos, que en cierto modo definían la forma de in-

terpretación de la escena. En una palabra, ya trabajábamos sobre el texto. Había que dar una solución al acumulado deseo de acción, echando mano a la dinámica del parlamento. Había que unir a los personajes de la pieza por medio de una activa competencia oral. La base para ello estaba preparada con todo el trabajo anterior, pero las exigencias de Stanislavsky, en esta esfera, eran tan grandes, que también en esta etapa tuvimos que sufrir muchísimos sinsabores. El maestro no toleraba una sola frase hueca, una sola palabra que no fuera inspirada por "la visión interior".

—Uno no debe escucharse a sí mismo. Hay que ver claramente el objeto del que uno está hablando, tan claramente y con tantos detalles como si fuera en la vida real. Entonces habrá también más claridad en el escenario para que el espectador pueda percibir mejor todo lo que acontece.

Esto en cuanto a la faz interior; veamos lo que pasa con la faz exterior.

Los personajes de Molière son franceses. Sus sentimientos son concretos, sus ideas suenan como una rúbrica, sin pausas que las expliquen. Se deslizan fácil y rápidamente. El pensamiento se brinda en frases redondas. Y esto se vuelve aún más complejo por la forma versificada de la pieza.

En nuestro grupo ninguno domina —lo que se llama dominar— el arte de la declamación, ninguno sabe nada del ritmo, de la métrica del verso. Con todo, aun en este caso Stanislavsky insiste en exigir la máxima calidad.

—El ritmo del verso tiene que estar latente en el actor, cuando recita y cuando calla. Uno tiene que tener la carga del ritmo para todo el espectáculo y es entonces cuando uno puede hacer pausas entre las palabras y entre las frases sin miedo de errar. Todo acertará con el ritmo necesario.

Por un tiempo penosamente largo no pude acertar con la maravillosa escena de Orgón y Dorina en el primer acto. Orgón, que acaba de volver del campo, pregunta a Dorina qué ha ocurrido en la casa mientras él se hallaba ausente, y, al enterarse de los detalles de la terrible enfermedad que había padecido su esposa, invariablemente hace la misma pregunta.

—¿Y Tartufo?

Y no obstante las informaciones tranquilizadoras referentes a su favorito, dice, ora preocupado, ora enternecido:

—¡Pobre hombre!

Esto se repite unas cinco o seis veces durante la escena. Percibía muy vivamente todo el encanto, todo el humor de esta escena, mas no lograba transmitirlos. Por más que variaba el tono de estas dos frases mías: "¿Y Tartufo?" y "¡pobre hombre!", éstas carecían de vida, no se amalgamaban con el gracioso encaje del monólogo de Dorina, quedando suspendidas en el aire, pesadas y falsas. Yo mismo no daba crédito a mi ineptitud, y me desesperaba. Y como suele ocurrir muy a menudo, la escena que más gusta en la lectura de la pieza, en la que uno cifra sus mayores esperanzas de éxito, es la que finalmente da mayor trabajo, cuando no resulta un rotundo fracaso. Exactamente así pasaba en este caso. Todos los compañeros se compadecían de mí, me daban buenos consejos, me mostraban cómo había que interpretar la escena. Teóricamente yo mismo me daba perfecta cuenta de cómo había que hacerlo, pero de ahí a interpretar...

—A ver, diga, ¿qué es lo que lo está trabando? —me preguntó Stanislavsky, cuando delante de él balbucí de cualquier modo esta escena.

—No sé lo que me está trabando, pero siento que lo que hago no sirve para nada. Entiendo que la escena es ingeniosa, graciosa, pero apenas empiezo con ella, todo me sale torpe, burdo y falto de interés.

—¡Hum... hum...! Creo que usted ve lo esencial. Se limita a ver la faz exterior de la escena, su gracia, y quiere interpretarla; pero tiene que dirigir su "percepción visual" al dormitorio de la esposa, al cuarto de Tartufo, es decir a los lugares, sobre los cuales le está contando Dorina. Usted no la está escuchando. Trate de comprender el pensamiento de su *partenaire*. Preste atención al relato de Dorina:

"*—Anteayer la señora tuvo fiebre y un dolor de cabeza un poco extraño.*

"Escúchela, y nada de hacer ademanes con las manos o con la cabeza. Pero ahí están sus ojos, sus fieles ojos, como succionando de ella todas las informaciones:

"*¿Qué ocurre por casa? ¿Cómo están todos?*

"Usted está haciendo todo con pequeños silencios entre palabra y palabra. Apoya toda la escena en los músculos de su lengua. Carece de la "percepción visual". No conoce su propio dormitorio, cuando tendría que conocerlo hasta el último detalle.

"*La señora tuvo anteayer fiebre...*

"Su pensamiento ya vuela hacia el dormitorio, donde, en la oscuridad de la noche, yace su esposa afiebrada, nadie duerme, todos trajinan. Mandaron por el médico, traen hielo, la gente alborota, corre de un lado para otro... Pero, veamos: en el corredor que lleva al dormitorio de la señora, está también la celda de Tartufo, allí donde él se comunica con Dios; quiere decir que no lo dejaban concentrarse en sus oraciones. Y ya está olvidada la señora y el mundo entero. Hay que averiguar pronto cómo está Tartufo.

"—¿Y Tartufo?

"Dorina contesta:

"—...Comió dos perdices y la mitad de una cazuela de albondiguillas.

"—¡Dios mío! Cómo se habrá cansado durante la noche para que adquiera tal apetito...

"—¡Pobre hombre!

"Escuche a Dorina y haga sus propias conjeturas sobre las cosas que no figuran en el texto, aunque el texto esté basado en ellas. En este saber escuchar, está el secreto de la escena. A su vez Dorina debe tomar en cuenta su reacción ante cada frase de ella, para agregar esto o aquello. Tiene que adivinar sus pensamientos en su mirada. Es muy inteligente y lo conoce de sobra. Por eso, amén del texto hay entre ustedes dos otro diálogo paralelo. Si agregáramos a las palabras del texto los pensamientos de ambos, saldría un diálogo de esta índole, más o menos (el texto del autor está subrayado).

"Dorina: *...y ella nos agradeció a todos.*

"Orgón: A Dios gracias, todo está en orden. ¡Me imagino qué contentos estaban todos! En su alegría se habrán olvidado del pobre Tartufo, cuyas oraciones ayudaron, sin duda, a sanar a mi esposa. Seguro que se habrán olvidado de darle de comer, y él, tan modesto, ni salió de su celda.

"Dorina: ¡Aha! Ya veo que empieza a preocuparse por su santurrón...

"Orgón: ¿Y Tartufo?

"Dorina: ¡No lo decía yo! ¡Espera, pues, ya te voy a bajar los humos! *Al enterarse que la enferma se había debilitado mucho con la operación...* Aja, cada vez más preocupado, pues, ya verás. *Enseguida compensó la pérdida.*

"Orgón: Dios mío, ¿qué habrá hecho? ¡Habrá dado su sangre! ¿O qué cosa? Por Dios, dilo rápido.

"Dorina: Ah, ¿quieres saber qué sacrificio hizo? Te lo diré si eres tan necio como para no haber comprendido nada hasta ahora. *En el desayuno se bebió cuatro grandes copas de vino, con toda devoción.*

"Orgón: ¡Dios mío! ¡Es que no prueba el vino! ¡Cómo nos quiere a todos! ¡Ponerse tan contento con la cura de mi esposa, como para tomar tanto vino que le es tan perjudicial... *¡Pobre hombre!*

"Desde luego esto no puede tener el carácter de largas y pesadas elucubraciones mentales. Los pensamientos cruzan ágilmente por las cabezas de los temperamentales franceses, las situaciones les resultan muy claras y las analizan al pasar.

"Pero no se olvide que la réplica pronunciada está entrelazada con muchos pensamientos que se callan. Tenga en cuenta que el hombre expresa el diez por ciento de lo que bulle en su cabeza y el restante noventa por ciento queda sin decir. En el teatro se olvidan de esto, se opera solamente con las palabras dichas en voz alta y con ello se tergiversa una verdad vital.

"Interpretando una escena, antes que nada, usted tiene que recrear todos los pensamientos que preceden a tal o cual réplica. No hay que pronunciarlos, pero sí vivirlos. A lo mejor sería un sistema viable ensayar algún tiempo pronunciando todo en voz alta, para asimilar mejor las réplicas silenciadas propias y las del *partenaire*, así como el intercambio de pensamientos, porque los pensamientos silenciados también tienen que coordinar con los del *partenaire*.

"En la escena que nos acaban de mostrar hay que aprender, antes que nada, a escuchar bien —lo debe saber sobre todo Orgón— para adivinar los pensamientos ocultos de

su *partenaire*. Entonces sus clásicas réplicas "¿Y Tartufo?" y "¡Pobrecito!" encajarán por sí solas en su lugar y no habrá por qué preocuparse por ellas. Dorina no debe olvidar que maneja toda la entrevista como un espectáculo para Cleanto, para demostrarle con este ejemplo la veracidad de lo que acababa de decirle de Tartufo en su monólogo, precedente a esta escena. 'Ella se ha reído de ti en tus narices', dice Cleanto a Orgón al salir Dorina. ¿Se da cuenta de cuál es su objetivo? Provocar incesantemente a Orgón para que se conduzca como usted lo precisa.

"Analice bien todos estos elementos de su conducta, ensaye primordialmente lo sobreentendido y no el texto escrito. La señora Béndina (intérprete de Dorina) tendría que inventar para cada ensayo un nuevo modo de provocar a Toporkov y hacerlo caer en la trampa. Entonces Dorina comprenderá su desempeño en esta escena con Orgón.

"Usted quiso dominar la escena, agarrarla al vuelo, sin haber allanado para ello el camino, sin haber clasificado y entrenado sus ideas y visiones. La escena es simple sólo en apariencia: ya ve cómo no pudo con ella. No digo que, fatalmente, iba al fracaso, pero ya que fracasó, le indico el camino para luchar con las dificultades. En realidad es una escena dificilísima. Recuerde que es un clásico ejemplo de la comedia molieriana."

*

Al enterarse por Dorina de todo lo que había sucedido en su hogar durante su ausencia, Orgón la deja ir, quedándose a solas con su cuñado Cleanto. Entre ellos se entabla una prolongada conversación. Con mucha cautela y diplomacia al principio, pero cada vez con mayor franqueza, Cleanto trata de explicar a Orgón la anomalía de su vida hogareña, desde la aparición de Tartufo en su casa; por el contrario, Orgón afirma que su familia empezó a vivir una vida hermosa, llena de piedad y grata a Dios, desde el momento en que el santo varón se cobija bajo el techo de su casa.

Cada uno expresa su opinión en largos monólogos. La escena tiene el carácter esencialmente "hablado". Es precisamente así como tradicionalmente se la interpretaba: uno dice su monólogo, mientras el otro espera su turno, y viceversa. Unos ponían en sus monólogos más fuego y temperamento, otros lo hacían más fríamente, razonando, pero en ambos casos la escena resultaba verborrágica. Ésta escena se interpretaba como una exposición inevitablemente aburrida, lo que era una lástima, ya que justamente con ella culminaba el acto. La pérdida de interés por parte del espectador al final de un acto es siempre una cosa perjudicial para el espectáculo.

¿Cómo debe interpretarse esta escena para levantar su nivel hasta los sucesos borrascosos y llenos de interés que le preceden? ¿O, inclusive, hasta un nivel aún más alto? Ésta era nuestra preocupación.

Escena V

ORGÓN Y CLEANTO

CLEANTO: Dorina se ha reído de ti en tus narices, y sin que esté en mi ánimo molestarte te diré con toda franqueza lo que debo decirte. ¿Se ha visto jamás un capricho semejante? Se comprende que un hombre tenga en estos tiempos un poder tan mágico capaz de hacer que te olvides de todo por él, que después de que vosotros lo sacasteis de la miseria llegues al extremo de...

ORGÓN: ¡Alto ahí, cuñado! No conoces a la persona de quien estás hablando.

CLEANTO: Sea, no lo conozco: pero, de cualquier manera, para saber lo que puede ser un hombre...

ORGÓN: Querido cuñado, quedarías encantado si lo conocieras y tu satisfacción no tendría fin. Es un hombre... que... en fin... un hombre. Quien siga atentamente sus consejos gozará de una paz inmensa, y considerará a todo este mundo como un estercolero. Sí, me vuelvo otro cuando lo oigo hablar. Él me ha enseñado a no tener afecto por nada ni por nadie y a apartar mi corazón de toda clase de amistades, vería yo morir a mi hermano, a mis hijos, a mi madre, a mi esposa, sin que me preocupara un tanto así.

CLEANTO: ¡Qué sentimientos tan humanitarios, hermano!

ORGÓN: ¡Ah! Si supieras cómo lo conocí sentirías por él la misma devoción que yo siento. Venía todos los días a la iglesia, con su aire tan manso, y se arrodillaba cerca de mí. Llamaba la atención de todos los fieles por el fervor con que dirigía al Cielo sus plegarias, suspiraba, quedaba en éxtasis, besaba humildemente el suelo a cada momento. Cuando iba yo a salir de la iglesia, él se me adelantaba para ofrecerme con sus dedos el agua bendita. Informado por su criado —que en todo lo imitaba— de la indigencia en que vivía, le daba yo algún dinero, pero él, con toda modestia, quería siempre devolverme una parte. "Es demasiado —me decía— y aun la mitad es mucho." Y como yo no aceptaba que me devolviese nada, delante de mis ojos lo distribuía entre los pobres. En fin, quiso Dios que viniera a vivir a mi casa y desde entonces todo prospera en ella. Todo lo corrige y hasta por mi esposa y para honrarme, muestra un gran interés. Me previene contra los hombres que le ponen buenos ojos, y se muestra por ello mucho más celoso que yo mismo. No creerías hasta qué punto llega su fervor: se imputa como pecador la menor bagatela; cualquier nadería basta para escandalizarlo. A tal extremo, que hace unos días vino a acusarse de que habiendo cazado una pulga mientras estaba rezando, la mató con excesiva saña.

CLEANTO: ¡Pardiez, cuñado! Me parece que estás loco. ¿O es que te ríes de mí? ¿Cómo puedes pretender que todas estas chanzas...?

ORGÓN: Cuñado, estas palabras huelen a libertinaje. Me parece que tienes envenenada el alma, y como ya te lo he dicho muchas veces, algún día lo vas a sentir.

CLEANTO: Eso es lo que dicen siempre los que son como tú: quieren que todos seamos ciegos como ellos. Llaman impiedad al hecho de tener los ojos bien abiertos y dicen que quien no da crédito a las maneras afectadas y mentirosas, no tiene fe ni respeto por las cosas sagradas. No me inquietan, en absoluto, tus palabras. Sé lo que digo y Dios sabe lo que hay en mi corazón. No quiero dejarme engañar por hipócritas de esta calaña. Hay devotos falsos, como hay falsos hombres honestos. Y así como los buenos de verdad no se jactan de serlo, así los verdaderos

devotos, cuyo ejemplo debemos seguir, no son tan hipócritas. ¡Cómo! ¿No vas a distinguir entre la verdadera y la falsa devoción? ¿Quieres medirlos a todos con la misma vara? ¿Quieres conceder el mismo valor al antifaz que al rostro, apreciar del mismo modo el fingimiento y la sinceridad, confundir la verdad con la apariencia, apreciar igual a un fantasma que a una persona, dar el mismo valor a la moneda falsa que a la buena? ¡De qué modo tan extraño están hechos los hombres en su mayoría! Nunca se les ve en su ser natural; no saben mantenerse dentro de los límites de la razón y echan a perder la cosa más noble por querer exagerar. Y que todo esto sea dicho de paso; no digo más, querido cuñado.

ORGÓN: Sí, tú eres, sin duda un teólogo a quien se reverencia. Todo el saber del mundo está en ti. Tú eres el único sensato y el único esclarecido. Un oráculo, un Catón de nuestro tiempo, y, comparados contigo, todos los hombres son estúpidos.

CLEANTO: No soy un doctor reverenciado, ni acaparo todo el saber, pero sé, y ésta es toda mi ciencia, distinguir lo falso de lo verdadero. Y así como no hay ninguna clase de héroes más estimables que los verdaderos devotos, ni nada en el mundo tan noble y tan hermoso como el santo fervor de una verdadera devoción, tampoco hay nada tan odioso como el puritanismo de una devoción aparente; como estos charlatanes, como estos devotos que alardean de piedad, y de cuyo sacrilegio e hipocresía abusan impunemente y se burlan de lo que los mortales tienen por más sagrado y más santo; como esas gentes que por tener el alma interesadamente sumisa, hacen de la devoción oficio y mercancía y quieren comprar fama y dignidades a precio de miradas falsas y de afectados gestos. Estas gentes, digo, a quienes se ve correr por los caminos del Cielo con un extraño fervor, pero que van en busca de su fortuna; y que, afanosas y suplicantes, piden favores temporales todos los días y predican la austeridad en medio de la calle y que saben conjugar su piedad con sus vicios. Esos hombres son irascibles, vengativos, desleales, llenos de artificio, y para hacer desgraciado a alguien, cubren con el interés de la religión su propio resentimiento; tanto más de temer en su desatada cólera cuanto que esgrimen contra nosotros armas que reverenciamos, y cuyo

odio quiere darnos muerte con un hierro sagrado. A menudo se ven caracteres de esa clase, pero es fácil distinguir a quienes son devotos; a la vista tenemos quienes pueden servirnos de magníficos ejemplos. Aristón, Periandro, Oronte, Alcidamas, Polidoro, Clitandro; a ninguno de ellos se les discute este título; ninguno de ellos alardea de virtud; en ninguno de ellos se ve ese orgullo insoportable y su devoción es humana, es natural; no se ponen en censores de todos nuestros actos; estiman que es soberbia estar corrigiendo continuamente al prójimo, y dejando para otros las palabras enfáticas, se limitan a observar una conducta que sirve para enderezar las nuestras. No conceden valor a las apariencias de pecado y su alma se inclina siempre a juzgar bien al prójimo. No murmuran ni toman parte en intrigas. Se aprecia en ellos la preocupación de vivir honestamente; jamás toman la defensa de Dios con más celo que Dios mismo. Esas son las gentes que me placen, he ahí cómo hay que conducirse; he ahí el ejemplo que debemos seguir. Tu hombre, la verdad, no es de esa clase. Ya sé que lo defiendes de buena fe, pero creo que estás cegado por una luz artificial.

ORGÓN: Mi querido cuñado, ¿has dicho todo lo que tenías que decir?

CLEANTO: Sí.

ORGÓN: Pues muy buenos días. *(Hace ademán de irse.)*

CLEANTO: ¿Una palabra, por favor? Dejemos ese tema. Ya sabes que Valerio cuenta con su consentimiento para casarse con tu hija...

ORGÓN: Sí.

CLEANTO: Y que habíais fijado fecha para el matrimonio.

ORGÓN: Es verdad.

CLEANTO: ¿Y por qué aplazarlo?

ORGÓN: No lo sé.

CLEANTO: ¿Es que has cambiado de opinión?

ORGÓN: Puede ser.

CLEANTO: ¿Pretendes faltar a tu palabra?

ORGÓN: No he dicho esto.

CLEANTO: Me parece que no existe motivo para que no cumplas tu promesa.

ORGÓN: Según.

CLEANTO: No hace falta tanta reticencia. Valerio me ha encargado que te visite para aclarar la cuestión.

ORGÓN: ¡Alabado sea el Cielo!

CLEANTO: ¿Y qué respuesta voy a llevarle?

ORGÓN: La que mejor te parezca.

CLEANTO: Es necesario conocer tus intenciones. ¿Cuáles son?

ORGÓN: Las que el Cielo disponga.

CLEANTO: Hablemos claro. Valerio tiene tu promesa. ¿La mantienes o no?

ORGÓN: Adiós.

CLEANTO *(solo)*: Temo una desgracia para su amor y debo decirle lo que ocurre.

*

¡No! Eso no es de ningún modo la conversación entre dos razonadores, ni plática, ni disputa académica. Es la lucha de cuerpo a cuerpo y a muerte entre dos temperamentos antagónicos. Sólo una casualidad fortuita habrá detenido a último momento la mano de Orgón de un asesinato (el blasfemo Cleanto, de cualquier modo no podrá evitar el castigo del Cielo). Y mientras uno dice su monólogo, el otro no espera su turno — ¡qué esperanza! —. Se lo puede comparar con una persona que, inadvertidamente, haya pisado una plancha de hierro calentada al rojo. Cada pensamiento de uno es una feroz estocada en los nervios del otro. Dos seres emparentados se separan después de esta escaramuza como enemigos mortales. Desde este momento las relaciones de Orgón con su familia toman un cariz decididamente distinto, la lucha entre los dos bandos se agudiza. Orgón toma la firme decisión de unir a su única hija Mariana en matrimonio con Tartufo, para desarmar con este acto a sus adversarios.

Llegamos a estas conclusiones después de un análisis detallado de la escena. Pero, no basta llegar a una conclusión, también es necesario saber cómo llevarla a cabo. ¿Cómo habría que organizar esta escena? Nuestras conclusiones carecían de base. Aceptemos la idea de "una lucha a muerte", pero ¿en qué consiste? ¿Cuáles son sus eslabones aislados? ¿Cuál es el objetivo concreto de cada uno de los contrincantes? ¿Cuáles son sus métodos de lucha? ¿Cómo aplicarlos en lo que se refiere a la línea de las acciones físicas?, etc. Y después ¿cómo plasmar todo en

la práctica? ¿Por dónde empezar el trabajo preparatorio? ¿En qué elemento teníamos que entrenarnos? Trabajamos como mejor pudimos, hasta donde nos alcanzaba lo que sabíamos, bajo la dirección de Kédrov, que nos había dado indicaciones muy útiles, y, habiendo obtenido ciertos resultados, nos dirigimos al pasaje Leóntievsky, a la casa de Stanislavsky, en procura de últimas instrucciones.

Como era de esperar, lo primero en que hizo hincapié el maestro fue en la conducta física de los contrincantes, ya hallada en cierto grado, pero que había que ir perfeccionando. Analizamos y ensayamos las distintas variantes del mencionado "estar sobre una plancha caliente". Examinamos los detalles de la disputa entre los enfurecidos parientes y la trabajamos sin recurrir a los diálogos, usando excepcionalmente sólo las palabras que se nos escapaban involuntariamente durante los ensayos. Nuestra única preocupación era la conducta física de los personajes. Helo aquí a uno saltando en su asiento, mientras el otro está inmóvil en su sillón (desde luego no físicamente, sino por un esfuerzo interior). El que está sentado en el sillón parece una fiera acorralada, lista para saltar en cualquier momento. Sólo espera la oportunidad de prenderse del odiado enemigo, de desgarrarlo con las uñas. Mientras tanto el otro, habiendo propinado una soberana tunda a su adversario, simula una total indiferencia por la discusión ulterior y hace como si ya hubiera dicho todo lo que tenía que decir. Está sentado aparentemente tranquilo y hasta llega a tomar una revista. Este gesto enfurece aun más al otro, que aguza todo su ingenio para provocarlo; pero bien puede ahorrarse el trabajo: la indiferencia de su contrario es fingida. Su cuerpo parece completamente tranquilo, pero se ve cómo golpetea la punta de su pie. En esto se refleja el auténtico ritmo. Así es; la revista vuela de pronto a un rincón de la habitación, el hombre salta como picado por una víbora, y los dos enemigos se enfrentan, casi tocándose las narices, como dos gallos de riña.

Ensayando la escena de este modo, pudimos encontrar muchos elementos interesantes que, luego, integraron la partitura del espectáculo. Sin embargo, la mayoría de estos hallazgos, que nos habían ayudado a dominar la escena, no pudieron ser utilizados posteriormente. La pelea fue llevada a formas más sostenidas, más decentes, con lo cual

no se debilitaba su interior tensión, sino que la marcaban aún más.

—Pero a fin de cuentas Cleanto terminó por ceder sus posiciones — observó el intérprete —. Así que su acción en general es la cesión paulatina de las posiciones.

—La cesión de las posiciones es el resultado, pero la acción se resume en estas palabras: no quiero cederlas — contestó Stanislavsky.

Después de haber superado el esquema de la conducta física de la escena, pasamos al estudio del material oral de la misma. Esto nos exigió una tenaz labor creadora. Por un lado están los monólogos de Cleanto, contra cuya retórica hay que luchar denodadamente; por el otro, los apasionantes monólogos de Orgón, en los cuales el actor tiene que conseguir el mismo humor jugoso y colorido con el que los concibiera Molière

Desde luego, Stanislavsky también en esta ocasión empezó a hurgar en las mismas fuentes de origen.

—No descuiden la dicción; ejercítense en ella todos los días, a cada hora, y no quince minutos cada cinco días. Hablar correctamente durante los quince minutos que dura la lección de dicción, y hablar descuidadamente las restantes ciento diecinueve horas y cuarenta y cinco minutos de la vida cotidiana, es absurdo. La acción verbal es la capacidad del actor de contagiar al *partenaire* con su percepción visual. Y para eso hace falta ver uno mismo muy claro, muy detalladamente las cosas de las que se hace partícipe al compañero de la escena. La esfera de la acción verbal es inmensa. Se puede transmitir el pensamiento con una frase, una entonación, una exclamación o con palabras sueltas. La transmisión del pensamiento propio, eso es la acción. Todas sus ideas, palabras, percepciones visuales, todo es para el *partenaire*. ¿Es éste el caso de ustedes? Por ejemplo, usted, Toporkov: acaba de interpretar la escena y, durante todo el acto le "ardía" el hombro izquierdo. Usted no dejaba de sentir la presencia del espectador. Esto no puede ser. Todas sus energías tienen que estar dirigidas a su *partenaire*. ¿Qué es lo que trata de conseguir en esta escena?

—Persuadir a Cleanto...

—No tiene más que observar la expresión de sus ojos. Consiga que esta expresión cambie, que la mirada se acla-

re. ¿Qué es preciso para ello? Es preciso que usted le transmita su percepción visual, que él empiece a ver todas las cosas con los ojos de usted. Aquí pueden tener lugar tanto amenazas, como ruegos o lisonjas, cualquier cosa. Y todo esto solamente para él, para su *partenaire*. Observe el resultado de sus esfuerzos en sus ojos, no permita que un objetivo cerebral se interponga entre usted y él. Ciertamente es una tarea difícil. El público distrae siempre. Pero hay que saber hacer caso omiso del público y volver al objetivo. En la frase "Si tú hubieras encontrado a Tartufo como yo. . .", usted hace un silencio después de la palabra "tú". ¿Por qué este silencio? Es un juego cerebral. Este silencio lo hace para sí mismo, no para Cleanto. ¿Cuál es el pensamiento de Orgón? "Si tú hubieras encontrado a Tartufo como yo, *también hallarías en él a un amigo*". "Hallarías a un amigo y no a un enemigo", es lo que quiere decir Orgón. Entonces, ¿qué necesidad tiene él para hacer este silencio absurdo? Esto lo inventó usted para dar más acento a la frase y escucharse a sí mismo, a ver si sonaba bien. No hay que prepararse de antemano para las palabras y acciones. No hay que dejar que el razonamiento prive sobre la intuición. Lo único que hay que preparar es la atención, esta *toilette* creadora de la cual tanto les he hablado. Hay que expresar el pensamiento en su integridad, y solamente su *partenaire* podrá decir si su tono ha sido convincente o no. Usted tiene que verificar por la expresión de sus ojos en qué grado alcanzó su cometido, si ha logrado un resultado o no. En el caso negativo, tiene que inventar, sin perder un instante, otros métodos, utilizar otras percepciones visuales, otros colores. El único juez de mi acción en el escenario es mi *partenaire*. Yo mismo nunca puedo juzgar si lo que hice es o no correcto. Y vuelvo a repetir: trabajando en un papel, lo principal es desarrollar en sí mismo estas percepciones. Usted dice: "Si tú hubieras encontrado a Tartufo como yo. . ." Pero, ¿está seguro de saber bien cómo lo había encontrado? ¿Sería usted capaz de contármelo en todos los detalles?, ¿la ubicación de la iglesia, donde por primera vez vio a Tartufo rezando, toda la decoración interior de la iglesia. . ., en una palabra, todo lo que tanto lo había impresionado? Sin imaginarse todo esto claramente, nunca tendrá la suficiente fuerza, temperamento y colorido para convencer a

Cleanto. La seguridad en la justeza de sus actos surge orgánicamente, sólo como el corolario de una percepción visual interior, concreta y minuciosa. De otro modo la tentativa de convencer suele resultar forzada y surte un efecto contrario en el espectador.

"Para cultivar en sí mismo el sentimiento de amor extasiado e ingenuo por Tartufo, del que está poseído Orgón, no hay que empezar por forzar y agitar este sentimiento. Es imposible obligarse a sí mismo a experimentar ninguna clase de sensaciones. Debe reconstruir en todos sus pormenores la historia de la aparición de este amor. Haga trabajar su imaginación. Esta historia tiene que contener muchos acontecimientos interesantes, muchos detalles conmovedores. La imagen de Tartufo debe surgir en su percepción interior, dotada de las mejores cualidades humanas. Imagínese el retrato de un hombre tan extraordinario, pero imagíneselo con toda claridad posible. Puede que sea un personaje real, que existe, o que existió de verdad, y a quien usted venera por sobre todos los otros hombres, digamos, un León Tolstoy u otro. Entonces, al inventar su historia, tenga en la mente la imagen de este santo. Como segunda etapa, trate de pintar esta imagen a su *partenaire*. Hágalo sin mezquinar colores, cambie audazmente unos colores por otros, cuanto más inesperados, mejor. Esto definirá el ritmo de la escena. Si el resultado es negativo, es porque usted vio mal; tiene que cambiar su visión de Tartufo, pues el Tartufo que ve ahora, o es muy insignificante, o representa demasiado poco para usted, para Orgón, y por lo tanto no vale la pena contar la historia. Recuerde bien: ni en Gogol ni en Molière, nunca hay nada sin fuego interior. Esto quiere decir que si usted quiere hacer el relato sobre cómo estaba rezando Tartufo debe poner en este relato todo su calor, todo su temperamento. Pero esto puede darse solamente en el caso de que usted invente un argumento que requiera este calor. Por ejemplo, el cuento de la pulga, que Molière cita como un caso típico: ". . .si en un descuido mata una pulga, el remordimiento no lo deja conciliar el sueño."

"¿Tiene usted una clara visión de este ejemplo de extrema bondad y santidad en Tartufo? Debe imaginarse cómo de noche éste salta de su lecho, desnudo, aterido de frío, cómo enciende la lumbre y cuenta a su sirviente el desgra-

ciado suceso, cómo trata de revivir a la pulga con su aliento, cómo la deposita en una limpia hoja de papel y cómo, luego, reza toda la noche, llorando amargamente. Un cuadro de esta índole, u otro parecido, tiene que surgir ante su visión interior cuando usted trata de provocar la admiración de Cleanto ante la santidad de Tartufo.

"Y vuelvo a recalcar: todo el esfuerzo debe hacerse sólo para Cleanto. Sacúdalo con su espanto o con su llanto, con el medio que usted cree más eficaz; y si no surtiera efecto, agregue otros colores, otros métodos y no se detenga a pensar en la entonación. No basta decir una frase, hay que pintar todo el cuadro. No rompa la estatua de Venus para mostrar sus fragmentos, hágala ver en su integridad. El público distrae al actor de su trabajo creador. Usted debe usar toda su voluntad, su ritmo, su brillante visión para atrapar el interés de su *partenaire*. Es por eso que es tan importante para un actor tener una voluntad activa. Esfuércese al máximo por cambiar la opinión que tiene Cleanto de Tartufo. El juego con los *partenaires* es un juego de ajedrez. Usted no conoce los movimientos de las piezas, pero sigue atentamente las cosas que le importan: la voz, el tono, la mirada, el movimiento de cada músculo de su adversario. Es en las reacciones de éste en las que debe orientarse para saber cómo seguir actuando. Así se logra una acción auténtica.

"Debe imaginarse la situación: por un lado Orgón, deshaciéndose en elogios para Tartufo, por el otro Cleanto, escuchándolo cada vez más atentamente. Orgón ya está convencido de haber conducido a Cleanto al sendero de la verdad, y, al terminar su relato de la pulga mira triunfalmente a Cleanto, pero el otro se limita sencillamente a comprobar un hecho: "¡Te has vuelto loco!..." ¿Se da cuenta de lo que esto significa para Orgón? He aquí la esencia de la comedia de Molière. Esta escena hay que interpretarla cada vez como si fuera la primera; no repetir nunca las interpretaciones anteriores, por más que nos hayan gustado. De otro modo esto puede degenerar en virtuosismo histriónico, y yo busco en cada interpretación una acción viva y orgánica. Deben tener bien presentes sus objetivos: cada uno de ustedes dos está absolutamente convencido de tener la razón y arde en deseos de convertir inmediatamente al otro a su propio credo. Este problema tienen que

resolverlo aquí, hoy, en este preciso momento. Cada uno debe arrojar sus visiones al otro. Uno ve en Tartufo a un santo que vierte lágrimas por una pulga muerta, el otro ve en él al bandido que trama acuchillar a toda la familia. Con estos elementos deben restregarse mutuamente las narices".

Trabajando en la dirección de esta escena, Stanislavsky ora volvía al esquema de las acciones físicas, ora dedicaba toda su atención a la palabra, obligándonos a repetir muchas veces alguna frase u otra, buscando la máxima limpieza fonética. Poniendo a prueba la madurez de nuestras visiones, volvía constantemente a la línea de las acciones físicas.

—Usted dice "persuadir"... ¿Qué acción es ésta según su criterio?: ¿psicológica o física?

O, dirigiéndose a Cleanto:

—Usted dice que le repugna escuchar a Orgón. Pero esto no es una acción, sino un estado de ánimo. ¿Y cuál podría ser aquí la acción física? En primer lugar puede usted "no escuchar", he aquí una acción física muy simple; o "parecer imperturbable", otra acción. ¿Cómo la va a realizar? Para ello hay miles de métodos diferentes, que no se pueden inventar cerebralmente para cada caso concreto. Lo principal aquí es saber "desacreditar" o, al revés, alentar. A ver, como se conduciría usted para no escuchar, aparecer como imperturbable, y con esto desacreditar todo lo que emana de su *partenaire*. Empiece por hacer todo lo que se hace habitualmente cuando se escucha atentamente y con interés a alguien, y después haga todo lo contrario. Su conducta es el diapasón para la conducta de su *partenaire*; cada cambio en su actitud responde a una réplica de éste.

Hacíamos todo según las indicaciones de Stanislavsky. Yo decía el mismo monólogo frente a las diferentes actitudes de Cleanto: de pronto él me escuchaba tranquilamente, con toda la atención, alentándome a una actitud sincera; de pronto cambiaba su actitud, desacreditando ostensiblemente mis fogosas peroratas con bostezos o con la lectura de una revista, o silbando una alegre tonada. O se adaptaba una tercera actitud. Cleanto listo en cualquier momento para interrumpir a Orgón y lanzar él mismo una tronante perorata. Después hicimos la prueba de usar durante mi monó-

logo las tres actitudes de Cleanto, alternativamente. Estos ejercicios nos resultaron sumamente provechosos. Obligado en todo momento a seguir la conducta de Cleanto, me olvidaba por completo de Stanislavsky, que me estaba observando. Esto alivió en mucho mi trabajo, me devolvió la fe en mí mismo, en mi actuación; surgió el dinamismo necesario en los momentos en que tenía que utilizar toda mi destreza para volver a captar la atención de Cleanto y no permitirle que me interrumpiera. Surgieron colores más brillantes, entonaciones más inesperadas.

Pero ni estos adelantos conformaron al maestro, que exigía una diversidad de colores y métodos aún mayor.

—Tengan en cuenta que los métodos de expresión humana son ilimitados y casi nunca directos; para transmitir el entusiasmo no siempre se usa el tono entusiasta; más aún, a veces, se usa un tono completamente contrario. Uno puede extasiarse indignándose: "Pero, ¡qué bien trabaja este actor!" Esta frase puede ser pronunciada con entusiasmo y, también, en tono indignado, como máxima expresión de entusiasmo; y también con enternecimiento o con menosprecio, etc., para expresar la misma sensación.

Stanislavsky nos hacía demostraciones muy convincentes de todos estos ejemplos, y me obligaba a repetir en distintos tonos aquella parte de mi monólogo en la que me muestro particularmente entusiasmado con Tartufo. Me hacía decirla ora con indignación, ora con menosprecio, ora con arrobamiento; en tono desesperado, poniendo a alguien en guardia, mofándome o deplorando, etc., etc. Pero, cualquiera fuese el tono que usara, debía expresar mi admiración por Tartufo.

"...Quedarías encantado si lo conocieras, y tu satisfacción no tendría fin. Es un hombre... que... ¡ah!, un hombre..." etc.

A veces, después de recitar los primeros renglones con tono entusiasta, recibía de Stanislavsky la breve orden:

—¡Con indignación!

Y yo cambiaba el colorido.

Al rato sonaba la orden siguiente:

—¡Con desesperación!

Y yo debía pasar de la indignación a la desesperación.

En general esta escena parecía interesar mucho al maestro. Le dedicaba un trabajo largo y tesonero. Sea porque

la consideraba muy importante dentro de la totalidad del espectáculo, sea porque lo atraía como un buen material para los ejercicios técnicos.

Creo que trabajando con nosotros, Stanislavsky no omitió ningún elemento de su método. Cierta vez hizo un especial hincapié en los momentos de las relaciones humanas. Después de observar uno de los ensayos, dijo:

—¿Qué es lo que les está pasando hoy? No veo la relación humana, no hay objetivos. De pronto surge una especie de contacto, pero, o se pierde enseguida, o el objetivo resulta muy pesado para una obra francesa.

Stanislavsky se lamentaba frecuentemente de que los actores ignorasen este proceso vital de tan capital importancia, de que nunca lo estudiasen, ni tuviesen idea de todo su encadenamiento, olvidándose de un elemento tan primordial como lo es la orientación primaria, precedente a la acción, tan propia no sólo de los humanos, sino también de los animales.

Solía decirnos:

—Observen la actitud de un perro al entrar en una habitación, ¿Cómo se conduce? Antes que nada, olfateará el aire, después ubicará a su amo, se acercará a éste, lo obligará a prestarle atención, y sólo después de haberlo logrado, entablará con él una "conversación". Exactamente así se conduce el hombre, sólo que con una mayor sutileza y mayor cantidad de recursos.

"—¿Y cómo procede el actor? Sale al escenario, según la indicación previa, se dirige directamente al lugar previsto, dice su parte sin preocuparse de si los compañeros están dispuestos o no a escucharlo. Si se le sustituyera la mujer amada por un hombre, no lo notaría y declararía su amor a este hombre. Sin una orientación correcta se destruye el proceso vital orgánico. El actor miente, no cree en sus actos y se desliza por el camino llano del oficio histriónico. Sólo mediante la observación de todas las sutilezas de la conducta se puede llegar a la sensación de la verdad en el escenario, a la creación de su naturaleza orgánica.

"—¿De qué elementos se compone la relación humana?

"1. La orientación, 2. la búsqueda del objetivo, 3. la llamada de atención, 4. la auscultación (con la mirada interior).

"La esencia de la relación consiste en que uno da y el

otro recibe. He aquí los pasos para entablar la relación, el contacto: 1. orientarse, 2. tomar puntería en el objetivo, 3. llamar la atención, 4. auscultar, 5. transmitir la visión, es decir, obligar a alguien a ver con los ojos de uno, 6. no detenerse a pensar cómo pronunciar tal o cual frase o palabra, sólo pensar en la visión, en el mejor modo de transmitir esta visión y los hechos relacionados con ella.

"Ustedes, por ejemplo, acaban de interpretar la escena de una encarnizada disputa entre dos personas, y la habían empezado directamente por la discusión, omitiendo una etapa previa, muy importante, la orientación, la auscultación mutua, el acomodarse a las circunstancias, la búsqueda de la "onda" conveniente para una conversación tan quisquillosa. Estas sutilezas, estas acciones físicas minúsculas se suceden parcialmente antes de empezar la conversación, y, en parte, durante las primeras cinco a diez réplicas y forman el primer eslabón del futuro encadenamiento de toda la línea activa ulterior de la escena. Ustedes están soslayando todo esto, faltando a la verdad.

"Un hombre viene a ver a otro hombre para pedirle un favor. Pero, antes de entrar en materia, inclusive antes de pronunciadas las primeras palabras, ya el primero va sopesando las probabilidades del éxito de su gestión, mientras que el otro va adivinando el móvil de la visita. Esto es el resultado de un rápido tanteo mutuo, de la orientación, de la atenta observación recíproca de los actos y de la conducta de cada uno. Tras algunas frases de cortesía y, adoptando una distancia conveniente para el tema de la conversación y teniendo en cuenta todas las circunstancias, inclusive el estado de ánimo del interlocutor, el visitante aborda la esencia del asunto que lo ha traído.

"Todas éstas son sutilezas psicológicas que acompañan inexorablemente a todo ser humano en la relación con sus semejantes. En nuestro arte no se puede ignorarlas ya que son decisivas. Ellas convencen tanto al actor como al espectador de la autenticidad de todo lo que ocurre en el escenario. Estas sutilezas forman un elemento muy importante de nuestra técnica, de la técnica artística en el arte de las reacciones anímicas.

"La escena de su discusión tiene que empezar por el estudio y el tanteo recíproco, con la adaptación mutua, para desarrollarse luego hasta su punto culminante y terminar

en una ruptura estruendosa. Sólo una interpretación de esta índole obligará al espectador a seguir con la atención siempre alerta la lucha entre ustedes, manteniéndola en tensión hasta la culminación lógica de la disputa. Si omiten esta lógica elemental de la conducta, el espectador dejará de creerles, se volverá indiferente, y no habrá otro medio para reconquistar su atención que volver al camino de la sutilísima lógica de la relación humana.

"Uno no puede interpretar su propia presencia en el escenario, hay que trabajar con elementos de arte, hablar y actuar. Al salir al escenario la primera réplica debe servir de diapasón. Con las cuatro, cinco primeras réplicas hay que establecer claramente: "Aquí estoy actuando, aquí, en cambio, estoy 'haciendo teatro', en este lugar simplemente permanezco en el escenario, aquí *vivo*. Ahora, hay que establecer una relación correcta. ¡Ahí va! Lo que falta ahora, es regular la respiración, la voz. Ahora todo va bien.

"El actor debe saber discernir entre lo que es bueno y lo que es malo en su interpretación. Discernir serenamente y no emotivamente, viendo las cosas como a través de una neblina. ¿Qué es lo que necesitan ustedes en el escenario? Atención, más sensibilidad, y poder concentrarse en las circunstancias dadas. Ésta es la condición *sine qua non* para la cristalización del estado anímico creador del actor en el escenario. Estará presente cuando haya fe, más verdad. La suma de estas dos cualidades da como resultado: "yo soy". Así actuarán verazmente. En el escenario uno debe saber discernir las siguientes cosas: "Ahora estoy mintiendo, ahora digo la verdad; aquí acciono, aquí sólo permanezco; en este trozo mi objetivo es el público, pero en aquel otro actué verazmente."

"Hay teatros donde se adora la mentira, donde la mentira se cultiva. Otros, en cambio, temen a la mentira. Y yo les digo: no teman a la mentira, pues ella es el diapasón de la verdad. No hay que cultivarla, pero tampoco temerla.

"No tuve en mi vida un solo papel que en un principio no hubiese arrancado de un clisé. Cuando me siento absolutamente tranquilo y pienso que interpreto como un dios, esto significa que estoy interpretando según un clisé, y el objetivo de mi labor creadora en este momento es la idea de que "estoy interpretando como un dios".

"Muchas veces el actor trata de interpretar bien, cueste lo que cueste, y esto es una cosa irrealizable. Hay que salir al escenario para actuar, para vencer y no para interpretar. Tampoco es posible "interpretar" la tranquilidad. La serenidad no se adquiere así no más: hay que tener derecho a ella. En general no se puede interpretar un sentimiento, una pasión, una acción, sino que es necesario actuar de veras. Otra cosa, cuanto menos se empeña uno, tanto mejor lo entenderá el espectador... ¿Qué significa "hacer lo mejor posible"? No significa coquetear con el público, tener al espectador como único objetivo; pues éste es uno de los vicios histriónicos más deplorables. El mejor "coqueteo" con el público es ignorarlo.

Dejando de lado los problemas de la técnica interpretativa, y refiriéndose especialmente a las perspectivas del futuro espectáculo, Stanislavsky solía hacer observaciones muy valiosas sobre la esencia misma de la obra, su mensaje, sus imágenes, y el sentido de algunas de las escenas, señalándonos los caminos para una interpretación más profunda de la comedia molieriana:

—Hay que evitar la habitual y universalmente consagrada interpretación teatral de Molière, que suplanta a los seres humanos por personajes molierianos, conocidos hasta el hartazgo, por máscaras. Es horriblemente aburrido y ya no convence a nadie. Pensar que hay que interpretar así una comedia reidera es un prejuicio. Ustedes deben estar convencidos de la autenticidad de lo que ocurre en el escenario, y ponerse en el lugar de los personajes de la obra. Para el actor no existen el drama, la comedia, la tragedia. Existe el "Yo", el hombre en las circunstancias dadas. Consideren bien lo que está sucediendo: un Rasputín se infiltra en el hogar de Orgón y tuerce la vida de toda una familia. La acción básica de la pieza, acción en la que intervienen todos los personajes, menos Orgón y su madre, es liberarse de Tartufo-Rasputín. Por el contrario, el único anhelo de Orgón y su madre es instalar a Tartufo, sólidamente y para siempre, en el seno de la familia, sometiendo a su voluntad toda su existencia ulterior. Alrededor de este problema se desarrolla una encarnizada lucha, en la que todos actúan y se debaten, consecuentes cada uno con su propia lógica.

"Recuerden: el grito en el escenario es un signo de

impotencia, no de fuerza. Y la fuerza de la voz es el resultado de un impulso justo e intuitivo que origina el correcto colorido y la adaptación a las circunstancias dadas. "Forte" no es "piano", y "piano" no es "forte", ahí está toda la ciencia. No se puede contraponer uno al otro.

"El intérprete de Orgón no tiene por qué preocuparse de la faz cómica de su papel. El humor, la comicidad actúan por sí solos, derivando del desarrollo de la pieza. Para Orgón, todo lo que sucede en la pieza es una verdadera tragedia. Profundizando en el asunto, y poniéndonos en el lugar de Orgón, seguramente pensaríamos del siguiente modo: "Encuentro en mi camino a un hombre, a través del cual puedo comunicarme directamente con Dios. Creo en ello sinceramente. Anhelo la dicha de toda mi familia, a la que quiero entrañablemente, y quiero proporcionarle una vida hermosa y llena de dicha; y para esto instalo en mi casa a un auténtico santo. Es mi más grande conquista y significa un viraje hacia un futuro depurado; y es una cosa tan evidente que solamente los ciegos pueden no darse cuenta de ello." Y de pronto esto no sólo no se le acepta como una bendición, como un don del cielo, sino, todo lo contrario: se organiza una abyecta persecución contra el enviado de Dios, se lo calumnia vilmente, se lo quiere echar de la casa.

"Procediendo con toda la sinceridad, Orgón trata de hacer entrar en razón a sus allegados, evitarles el castigo divino y salvar sus almas. Rompe relaciones con su mujer, con su cuñado, maldice y echa de la casa a su propio hijo. Y de pronto, escondido debajo de la mesa, se percata palpablemente del fatal error cometido. Se da cuenta de que había cobijado bajo su techo a un truhán cualquiera, y no a un León Tolstoy o a Jesucristo. ¿No es, acaso, una tragedia?

"El punto culminante de la comedia de Molière está, precisamente, en la escena en que Orgón sale de debajo de la mesa, desde donde pudo escuchar la declaración amorosa de Tartufo a su mujer, diciendo su famosa frase: "¡Reconozco que es un hombre abominable!"

"Los intérpretes de Orgón, por lo general, tratan de provocar en este pasaje una homérica carcajada. Pero si usted, Toporkov, lograra provocar con esta frase una sincera compasión en vez de la carcajada, podría anotarlo como su gran triunfo. Piense en el profundo sentido de

la obra, analice la escena de los sucesos que se desarrollan, con ojos humanos y no con los de un actor. Póngase en el lugar de Orgón. Trate de sentir cariño por todos los que figuran en la pieza como sus allegados: la mujer, la hija, el hijo y otros, y calcule qué profundo pesar le tiene que causar verlos camino de la ruina, y verse a sí mismo obligado a romper todos los vínculos que lo unían a ellos. Imagínese qué fuerte es su fe en la santidad de Tartufo, si, con todo, usted afronta esta ruptura. Al sopesar todo esto, al comprenderlo, ¿se da cuenta qué fuente de inspiración es para su temperamento, qué patética puede resultar su defensa de Orgón? Éstas ya son pasiones shakespearianas. Usted quiere atraer la atención de Tartufo. Pero una cosa es atraer la atención de un ser corriente, y la de Jesucristo bien otra, y de allí el énfasis de su conducta. Está completamente justificado, tomando en cuenta que es Jesucristo el que está a punto de abandonar su hogar. ¿Se da cuenta qué significado tiene este hecho para un hombre creyente? Antes que nada hay que comprender esto, comprender la tragedia de Orgón. Y la parte cómica vendrá sola, como discordancia de su conducta con lo que, en realidad sucede en su casa. El sentido humorístico de su situación vendrá por sí solo. Que esto no lo preocupe, cuide, más bien, el otro aspecto. Trate de penetrar en el alma de Orgón, de ver todos los acontecimientos desde el punto de vista de éste. Sufriendo en la carne propia la tragedia de su personaje, llegará usted a la comedia de alto nivel. Aquí no se trata de la testarudez de un necio, se trata de un hombre defendiendo lo mejor, lo más sagrado, lo más preclaro de su vida, yo diría, la vida misma. Cuanto más se compenetre usted de estas ideas, de estas visiones, tanto más enriquecerá el papel, marcando aguda y despiadadamente el abyecto vicio de la gazmoñería. Y en esto, precisamente, consiste la finalidad de nuestro espectáculo, su superobjetivo, el mensaje de la comedia molieriana.

"No trate de abarcar todo de un golpe. Tal esfuerzo sería superior a sus posibilidades y usted quedaría agotado. Ensayando la obra, allane paulatinamente la pista para levantar el vuelo, fortifique la línea de las acciones físicas, desarrolle y enriquezca sus visiones.

"Se puede interpretar la obra como anécdota cómica, pero ¿cuál sería, entonces, la finalidad de este espectáculo? ¿Distraer al respetable público? ¿Vale la pena trabajar en el teatro en aras de eso? Cada espectáculo nuestro debe tener un mensaje. Aparte de la interpretación de una obra en su línea argumental básica, debemos proponernos siempre el superobjetivo.

"Recuerdo una gira artística que hicimos en San Petersburgo. Antes de iniciar la temporada, efectuamos muchos ensayos en el mismo teatro en el que nos tocaba actuar. Algunas veces los ensayos se prolongaban hasta las dos o tres de la madrugada. Cierta vez salía yo del teatro, cansadísimo después de tantas horas de trabajo; me dirigía al hotel para tomarme un merecido descanso, cuando, de pronto, quedé estupefacto ante un espectáculo inusitado. Afuera hacía un frío brutal, en la oscuridad de la noche se veía el resplandor de las fogatas, y toda la plaza hervía de gente: algunos trataban de calentarse al lado del fuego, frotándose las manos, las orejas y las narices, otros formaban pequeños grupos que discutían acaloradamente. Las fogatas echaban humo, la muchedumbre zumbaba con miles de voces. No comprendiendo lo que allí sucedía, pregunté a alguien la causa de esta aglomeración. "¿Qué pasa aquí?" — "Están esperando que se abra la boletería para comprar entradas para sus espectáculos". "Dios mío — qué responsabilidad nos estamos tomando para satisfacer las ansias espirituales de esta gente que pasa toda una noche tiritando de frío! ¡Qué ideas tan profundas, qué mensaje tan importante debemos darles por esto!"

"¡Dígame, entonces, si tenemos el derecho de retribuirles contándoles una anécdota cómica y reidera! Aquella noche no pude conciliar el sueño, embargado por la emoción y por el sentido de la responsabilidad. Se me ocurrió pensar que, aparte del superobjetivo del espectáculo, tiene que haber otro superobjetivo. En este momento no lo podría definir, pero aquella noche sentí que esa gente, que yo había visto reunida en la plaza, merecía mucho más de lo que estábamos por brindarles.

"El espectador tiene que reconocerse en Orgón. Puede reírse en algunos pasajes, recordando situaciones cómicas, en las que se ha visto, debido a un exceso de confianza e imprudencia. Otros pasajes lo dejarán caviloso, otros más provocarán su autocrítica o la indignación contra la bajeza

de tipos parasitarios, que fundan su bienestar en las flaquezas de sus semejantes. Y no importa si ciertos pasajes lo harán llorar, no por eso la comedia dejará de ser una comedia. Al contrario, con esto aguzará su aguijón y el espectador abandonará el teatro sintiéndose enriquecido.

RASGOS CARACTERÍSTICOS EXTERIORES

Trabajando con nuestro grupo, Stanislavsky no dejaba olvidado ni uno solo de los elementos de la técnica del actor. Si bien en el primer período del trabajo toda su atención se concentraba exclusivamente en la acción física, posteriormente labró todos los otros elementos de la acción escénica con la misma meticulosidad y con el mismo tesón. Estos elementos eran: la palabra, el ritmo, el pensamiento, la visión, el recitado del verso, etc. Cada uno de ellos caía a su tiempo bajo la atenta mirada del maestro y se introducía en el ciclo de nuestros ejercicios.

Creo que esto se ve reflejado con bastante claridad en las descripciones de nuestros ensayos de "Tartufo". Pero para terminar, quisiera agregar algunas palabras dedicadas a un elemento importantísimo de nuestra técnica, referente a la metamorfosis del actor: su caracterización exterior. En mis descripciones de los ensayos apenas toqué este tema, pues no recuerdo un caso en que Stanislavsky hubiera hecho un especial hincapié en esta faz. Tuvo para ello sus motivos particulares, basados en lo que él consideraba su primordial objetivo de nuestra educación. Sería erróneo, con todo, suponer que el maestro consideraba secundario, en sentido general, este aspecto del oficio teatral.

Siendo él mismo un extraordinario actor característico, un verdadero maestro de la transformación, era lógico que enseñara este arte a sus discípulos, pero, también, para ello, como para todo lo demás, tenía sus propios métodos.

Entendiendo el arte escénico exclusivamente como un arte de emociones y reencarnaciones, Stanislavsky anulaba toda tentativa de interpretar un estado de ánimo o una imagen. "Hay que actuar dentro de una imagen —solía decir—. De cualquier modo ustedes no podrían actuar sin

sentir una emoción, pero no hay que preocuparse por ello: ésta vendrá por sí sola, como resultado de la búsqueda de la acción dinámica en las circunstancias dadas."

Del mismo modo la búsqueda de los elementos de la caracterización exterior tiene que surgir primordialmente de la profundización en el mundo interior del personaje. El actor podrá encontrar fácilmente los particulares rasgos característicos exteriores, una vez asimilada toda la línea lógica de la conducta del personaje. Una vez hallada "la médula" interior de la imagen, esta misma indicará cuál debe ser su capa exterior. La caracterización exterior no es sino el complemento del trabajo de actor. Una preocupación prematura por lo exterior conduce al actor a la imitación y puede resultar un freno en su camino hacia la asimilación de la substancia viva y orgánica de su conducta.

Esto de ningún modo significa que Stanislavsky sugiera que en cada papel nos repitamos a nosotros mismos, nuestros movimientos favoritos, que acomodemos el papel a nuestros gustos y nuestras posibilidades. Al resolver el problema de la encarnación de la línea dinámica del personaje, el actor, en sus búsquedas, parte, antes que nada, de sí mismo, de sus cualidades naturales, pero, desarrollándolas paulatinamente en el proceso del trabajo creador, tiende a ensancharlas, a llevarlas a la escala requerida por la obra, a identificarlas con las imaginadas por los creadores del espectáculo: el autor y el director.

Stanislavsky trataba por todos los medios de salvaguardarnos de aquellos métodos vulgares de la caracterización exterior, tan difundidos en el oficio histriónico: el anhelo de esconder, cuanto antes, el rostro vivo bajo tal o cual máscara, echando mano de una trillada serie de pequeños rasgos característicos, tales como el ceceo, el tartamudeo, la desfiguración de la voz natural, el deslizamiento de los anteojos hacia la punta de la nariz (un médico), el alisamiento de las patillas (un coronel), etc., etc., en una palabra de todo aquello que brinda al actor la posibilidad de prenderse del elemento más fácil y acostumbrado: la pintura exterior del personaje. De todo lo que lo conduce no a dar la imagen en su integridad, sino a pintar tan sólo su capa exterior, es decir, la interpretación de lo característico, la interpretación de la imagen. Todo esto, repito, era con-

siderado por el maestro como un vicio, una tara, que no sólo impedía el desarrollo orgánico de la imagen escénica, sino que llevaba a ésta a la deshumanización, a la muerte.

Desde luego, el actor, al asimilar y al adquirir el dominio de la lógica línea de conducta del personaje, sin querer y, probablemente, sin darse cuenta de ello, va encontrando, de paso, algunos rasgos característicos exteriores de éste. Es inevitable. Por más que trate de alejar de sí mismo la insinuación de la futura imagen, para poder concentrarse en lo primordial, en lo más importante, los rasgos exteriores de su personaje aparecerán de tanto en tanto en su imaginación, recordándole su existencia. No hay que temerlo. Todo elemento acumulado naturalmente en el proceso del trabajo tiene que ser aceptado y asimilado por el actor como un beneficio.

Pero no está excluida la posibilidad y la necesidad de una búsqueda directa de los rasgos característicos de la imagen en una etapa relativamente temprana en la preparación de un rol. Pero aun en estos casos Stanislavsky encontraba sus caminos especiales, sus métodos, que no permitían al actor un simple trabajo imitativo. Basta recordar el ensayo, en el que Kédrov (Tartufo) buscaba cómo dejar atónito a Orgón. ¿Acaso éstas ya no eran las búsquedas de los característicos rasgos exteriores de Tartufo? Sin duda alguna. Pero el móvil de estas búsquedas era, antes que nada, la búsqueda de una acción dinámica, cuya realización dejara apabullado a Orgón. Y esto volvía a suceder en todos los casos análogos.

Mas en el período culminante de la elaboración de un rol, el problema del diseño exterior del personaje cobra una importancia primordial; pero la solución de este problema debe surgir como un lógico corolario de todos los valores acumulados anteriormente y ser sugerido por ellos.

Cierta vez Stanislavsky y yo tuvimos una larga conversación a raíz del ensayo general de "Pickwick" de Dickens, llevado a la escena por el director V. J. Stanitzin. En esta pieza tuve a mi cargo el papel de Sam Woller, el sirviente de Pickwick. La conversación se llevó a cabo por teléfono y la reconstruyo de memoria. Stanislavsky me dijo:

—La parte exterior de su papel está muy bien resuelta, se lo ve muy joven, muy ágil, se mueve usted admirablemente bien, pero aún no sabe para qué es todo esto. ¿La agilidad por la agilidad misma? Eso está bien para un circo. Sus actos no son definidos, no están unidos por una finalidad común; parcialmente contradictorios, algunos están simplemente de más. Aún no tiene madura "la médula" de la imagen interior, que podría aunar todos sus impulsos, todos sus actos, que daría seguridad a su actuación.

—¿Y cuál podría ser la médula de este rol, Sr. Stanislavsky?

—Tiene que pensarlo bien. Es difícil decirlo de buenas a primeras... Quizás, el personaje es un aya de Pickwik. Trate de subordinar toda su actuación a esta finalidad única: criar a Pickwik, cuidarlo, como si fuera usted su niñera... Seleccione de todo su material escénico adquirido solamente lo necesario para esta finalidad, tirando por la borda sin lástima todo lo demás, por excelente que sea. Entonces la imagen adquirirá de golpe la justificación y el dinamismo necesarios. Esto, en lo que se refiere a la línea interior. Y en la faz exterior, ya que lo tiene usted a su personaje, tan hábil y ágil, puede ser un acróbata, un mono o algo por el estilo, lo que más le convenga...

Uno de los actores más grandes que jamás tuvo el teatro ruso, V. N. Davydov, solía subrayar en sus charlas con sus discípulos:

"Antes que nada hay que encontrar el tronco del rol, luego sus ramificaciones principales, después las ramas y ramitas, luego las hojas y, finalmente, los nervios de las hojitas."

También Stanislavsky veía el camino para la creación de un personaje como un paulatino y definido desarrollo, como una asimilación y un robustecimiento de la línea activa del papel. Esto antes que nada y después todo lo demás, incluyendo los diseños exteriores. Pero, desde luego, cada uno de los elementos del rol está pletórico de todos los demás ingredientes. Al construir el esquema de las acciones físicas, etapa básica del trabajo, el actor ya emprende, hasta cierto punto, la búsqueda de la caracterización exterior. Lo uno es imposible sin lo otro. Lo que importa es que en esta fase del trabajo no se devane los sesos con este problema. Pero, llegado el momento de empezar a elaborar el aspecto visible del personaje, su caracterización exterior, Stanislavsky lo anunciaba sin ambages.

Con todo, imponiendo al actor tales variantes de su

aspecto exterior, Stanislavsky siempre cuidaba de que este proceso fuera paulatino y cauteloso, tratando, en primer término, de no recargar al intérprete con problemas superiores a su capacidad natural, y en el segundo, ayudándole a discernir lógicamente todos los detalles.

—¿Qué es un hombre grueso? ¿En qué se diferencia su conducta de la de una persona delgada? El cuerpo de una persona gruesa está siempre inclinado hacia atrás, sus piernas están separadas. ¿A qué se debe esto? El centro de gravedad de un hombre grueso está ubicado en su abdomen, y, para conservar el equilibrio, forzosamente tiene que tirar el cuerpo para atrás. La gordura de los muslos no le permite juntar las piernas en una posición habitual en una persona de cuerpo normal. De esto deriva la particularidad de su modo de caminar.

Después de tales indicaciones, Stanislavsky aconseja que el actor se desplace por la habitación con las piernas separadas, y luego con el peso imaginario del abdomen, tratando paulatinamente de introducir esta característica adquirida en distintos pasajes del papel, hasta que el actor empiece a sentirse seguro en esta nueva cualidad de su conducta, se acostumbre a ella, la sienta viva y orgánica hasta tal punto que el espectador pueda creer en el grosor del personaje sin que aquél esté subrayado por rellenos de algodón. De modo que, cuando el actor realmente se ponga el relleno, éste no sea sobre su cuerpo un elemento extraño y molesto.

—¿Qué es un viejo? Es, antes que nada, un conjunto de articulaciones tiesas. No puede sentarse ni ponerse de pie sin apoyar las manos en algo. Esta característica es la que tiene usted que asimilar antes que nada. La lógica de la conducta de un borracho no consiste en el balanceo, sino en el cuidado que pone para no balancearse. Busque el modo de hacerlo.

Analizando de esta manera cada detalle de la caracterización exterior, Stanislavsky, al mismo tiempo, revelaba al actor los métodos de su asimilación, indicándole para ello ejercicios adecuados. Baste recordar el ejercicio con la gota de mercurio en la coronilla, que me había sugerido para practicar el saludo de Chíchikov en uno de los ensayos de "Almas Muertas".

Surge la pregunta de si este método consecuente en la

elaboración del personaje es una ley inexorable, o si el camino también puede ser recorrido a la inversa. ¿No puede el actor, interiorizado en su papel, resolver, antes que nada, su aspecto exterior, totalmente o en algún detalle característico, y, empezando por allí, llegar al mismo resultado, es decir, al dominio de todo el complejo del personaje? Desde luego, esta posibilidad no está excluida. Sobre esto hay testimonios de algunos actores, y el mismo Stanislavsky habla de esta posibilidad en su libro "Mi vida en el arte". Pero, con todo, la inmensa experiencia del maestro como director y como actor, experiencia que uno no puede ignorar, le ha enseñado que el camino desde lo interior a lo exterior es más seguro, más orgánico, más emparentado con nuestro arte, arte que está llamado a reflejar la faz espiritual del ser humano y no a copiar sus cualidades puramente exteriores. Dudar de la utilidad de esta faz del método de Stanislavsky, sería poner en duda el método en su totalidad. No hay que olvidarse tampoco de que el mismo Stanislavsky sugiere la utilización del método en los casos en que "el rol no sale", pero si el rol "sale" utilizando el método a la inversa, o aun sin el método en general, esto puede ser considerado como una excepción, y los artistas en cuestión pueden elaborar sus papeles como mejor les convenga.

Echando una mirada retrospectiva a mi itinerario artístico de cuarenta años, y analizando a conciencia mis éxitos y mis fracasos, afirmo que el camino señalado por Stanislavsky siempre resultó emparentado con toda mi individualidad, con toda mi estructura artística. Y esto, aun antes de nuestro encuentro, cuando yo andaba por este camino a tientas, a tropezones. Y repito que cualquier desviación de este camino me llevaba inexorablemente al fracaso y a la desilusión.

EL PRIMER ENCUENTRO DE NUESTRO TRABAJO CON LA JUNTA DE DIRECTORES Y LA REALIZACIÓN DEL ESPECTÁCULO "TARTUFO"

En 1938, a la muerte de Stanislavsky, el grupo de los que estábamos preparando "Tartufo", al quedar huérfano, se vio en una situación imprecisa; seguir con el trabajo experimental sin la guía del maestro resultaba imposible por muchas causas, y, por otra parte, daba pena interrumpir el trabajo. La única solución justa era terminar lo empezado, con la habilitación del espectáculo al público. Pero la dirección del teatro no tenía idea del estado de preparación en que se hallaba el material. Y, nosotros mismos no podíamos opinar sobre ello. El trabajo de Stanislavsky se diferenciaba tanto de las normas corrientes, que resultaba muy difícil decidir si nos encontrábamos en aquella fase culminante de nuestra preparación que justifica el traslado del espectáculo al escenario.

Nos constaba que habíamos trabajado a conciencia, que estábamos bien entrenados, que en ciertos pasajes habíamos logrado resultados encomiables, que conocíamos muy bien la obra en su totalidad, y que cada uno sabía su propio papel. Podríamos interpretar algunas escenas sueltas, pero, al hacerlo, no sabíamos si nuestro desempeño era bueno o malo. De tanto haberla visto y estudiado, perdimos la capacidad de juzgar. Sólo podíamos discernir si la escena estaba correctamente interpretada desde el punto de vista de la "partitura" que habíamos elaborado para ella. Pero aún no habíamos interpretado ningún acto entero, y ni siquiera todas las escenas estaban ensayadas, y en cuanto al último acto, ni lo habíamos tocado. Nuestro ánimo distaba mucho de ser optimista. En los pasillos teatrales nadie creía en la posibilidad de realizar el espectáculo de "Tartufo", ni en su éxito con el público.

La dirección del teatro, al no lograr de nosotros una opinión concreta en este sentido, optó por ver el material trabajado, para decidir posteriormente el destino del espectáculo.

Nos asignaron el lugar y el horario para nuestros ensayos. Había que unir uno o dos actos íntegros para mostrarlos a la dirección artística del teatro (V. G. Sajnovsky)

y a los miembros de la dirección administrativa. Desde este momento nuestro grupo volvió a cobrar vida. En la planilla de los ensayos apareció el título de la pieza molieriana, y nosotros nos sumergimos con pasión en el trabajo. Éste adquirió un ritmo más productivo. Había que unir los pasajes sueltos, poner orden, sacar los "andamios" de la construcción, para poder mostrar, aunque fuera en parte, el futuro "edificio". Trabajamos activamente y con entusiasmo: anhelábamos hacer todo lo posible para no deshonrar el nombre del maestro, y sin contar algunos leves rozamientos, inevitables en un conjunto de artistas, se puede decir que ensayamos en un clima de verdadera unión.

Cuando llegó el momento de mostrar el fruto de nuestros esfuerzos, no teníamos ni la más mínima idea, ni presentimiento, de lo que nos estaba esperando: éxito o fracaso. M. N. Kédrov, ahora el único guía del grupo, nos despidió, recomendándonos encarecidamente que no nos empeñáramos en "interpretar nada".

—Nada de emociones, nada de sentimientos; sólo estén atentos a sus acciones — nos decía.

El resultado superó todas nuestras esperanzas.

Ya los primeros pasos, las primeras réplicas, antes de que los actores hubiesen realmente empezado a representar, y sólo estaban "acomodándose" el uno al otro, y tomando "puntería", provocaron un vivísimo interés en los presentes, cosa que repercutió favorablemente en el ánimo de los intérpretes. Todos nos concentramos aún más en nuestra tarea. Sucedía que toda esta técnica a la que tanto nos habíamos acostumbrado nos resultaba tan familiar y cotidiana que casi no la advertíamos; en cambio, para las personas asistentes al ensayo era una novedad y una inesperada sorpresa. Evidentemente el ensayo había despertado muchísimo interés y atención, y a medida que ésta crecía, también crecía nuestra concentración en los sucesos de la obra, atrapándonos cada vez más la vorágine de la lucha intestina en la casa de Orgón. El lógico y consecuente desarrollo de nuestras acciones afirmaba nuestra fe, abría las puertas de nuestros temperamentos, nos hacía dinámicos. Los actores estaban irreconocibles: el talento de cada uno de nosotros se mostraba con una calidad nueva, inusitada, en una repentina y maravillosa floración. Todo lo

que habíamos hecho en el largo período anterior, todo el trabajo tenaz y minucioso de Stanislavsky y Kédrov, trabajo cuyo sentido muchas veces se nos escapaba, y cuyos frutos no veíamos en tan largo lapso, de pronto afloró en ese inesperado resultado. Observando el juego escénico de mis compañeros, me sorprendía ver con qué facilidad y seguridad pasaban de un problema al otro, y como los resolvían con claridad y convicción como si jamás existieran los escollos, las dudas, el sudor y la sangre del trabajo preparatorio de los ensayos. Nada puedo decir de mi propio desempeño, aparte de una cosa: en mi escena con Cleanto, en la que trato de convencerlo de la santidad de Tartufo, comprendo por primera vez todo el sentido, todo el hondo significado que es para nuestro arte aquel elemento que Stanislavsky denominó "la visión". Recuerdo patentemente que sólo en ese ensayo vi por primera vez, y con toda claridad, mi encuentro con Tartufo, vi cómo rezaba en la iglesia, cómo lloraba sobre la pulga muerta, y cómo era, en general, todo su aspecto. Por primera vez sentí un apasionado deseo de transmitir todo esto con máxima convicción y con la mayor cantidad de detalles posible a Cleanto-Geyrot, y estaba sumamente contrariado porque éste no quería o no podía comprenderme. Y que el hombre no me comprendía, lo veía yo claramente en la expresión de sus ojos, en el gesto escéptico de su boca, en el impaciente movimiento de sus hombros, etc. No se me escapaba ni una sola señal de su silenciosa resistencia, por insignificante que fuera. Leía todos sus pensamientos, y cada uno de ellos avivaba la llama de mi apasionado discurso. No puedo decir, repito, si mi desempeño ha sido bueno, pero lo que está fuera de toda duda, es que en la escena con Cleanto tuve estas cualidades, y cuando, al finalizar el ensayo, Geyrot me dijo que por primera vez vio mis ojos extrañamente vivos y elocuentes, comprendí que los suyos también expresaban las intenciones con la misma fuerza. Comprendimos también que en ese ensayo pudimos vencer las dificultades que en la víspera nos parecían invencibles.

El día del ensayo fue nuestro día de triunfo. Habíamos cumplido exitosamente la primera etapa de nuestra labor. La opinión que se tenía de ella cambió radicalmente, así como los comentarios en los pasillos. Sajnovsky, el director artístico del teatro, tuvo al día siguiente del ensayo una larga conversación con los directores de nuestro grupo. De ella participaban, aparte de Sajnovsky, Kédrov, la señora Bogoiávlenskaia y yo. Sajnovsky estaba "sorprendido" por la "calidad" de nuestra interpretación escénica. Nos dijo:

"Jamás se me ocurrió pensar que se pudiera interpretar esta obra de Molière — o cualquier otra de este autor — de tal modo que la vida que en ella se pinta resultara tan convincente. Tengo la certidumbre de que cada actor que aparece, no entra al escenario de "detrás de las bambalinas", sino que realmente entra a una habitación, y lo hace porque tiene una verdadera necesidad de ello, una cosa importante que lo preocupa. Se ve que todos ustedes están ligados por miles de hilos de relaciones de familia. Cuando hacen sus respectivos roles tengo la certidumbre de que Elmira es realmente la mujer de Orgón, y Mariana su hija, y no actores y actrices. En una palabra, creo a pie juntillas que es un trozo de vida auténtica y comprendo el apasionamiento con el cual los miembros de esta familia luchan por la salvación de su hogar, y tomo muy en serio su problema. No podía observar fríamente el desarrollo de esta lucha, y a cada momento estaba a punto de intervenir personalmente, no obstante conocer la obra casi de memoria. ¡Estuve emocionado y sorprendido! Ustedes me liberaron por completo de la idea fija sobre la tradicional interpretación de Molière que hasta ahora reinaba en los teatros de todo el mundo. En la interpretación de ustedes prevalecía una cualidad excepcional. Ustedes no separaban la vida de los personajes de la suya propia, trayendo al escenario los auténticos sentimientos, las auténticas emociones propias, dejando de lado las caducas vestimentas del clisé molieriano. Sólo temo que este clisé pueda infiltrarse posteriormente en el espectáculo, cuando tengan que ponerse las ropas y las pelucas molierianas."

Imposible expresar la satisfacción que nos proporcionó este juicio. Quería decir que, no obstante todas las dificultades, habíamos, en cierta medida, logrado aquella calidad por la cual tanto bregó Stanislavsky. Teníamos que proseguir nuestra labor, sin perder lo adquirido, y des-

arrollándolo cada vez más, hasta poder plasmarlo de una manera perfecta en la obra de Molière.

Esta misión responsable fue abordada por M. N. Kédrov, quien fue resolviendo en el futuro los problemas nuevos que surgieron con el cambio de meta de nuestro trabajo. Todo el período anterior a este cambio puede ser denominado: la etapa de perfeccionamiento de la técnica del actor, de su reeducación, de la asimilación del nuevo método de autoperfeccionamiento del actor; en este segundo período, y sobre la base de todo el material acumulado, era necesario crear ahora una obra escénica acabada, una síntesis de todos los elementos teatrales: el espectáculo. Y no un espectáculo de graciosas máscaras, sino de grandes pasiones, una comedia de situaciones extremadamente agudas, en la que la tensión apasionada de cada personaje fuese llevada hasta la máxima sublimación. Anhelábamos que "Tartufo" volviera a ser lo que había sido trescientos años atrás —una pieza viva, apasionante, de sentido actual—, para que en nuestros días, como antaño, con potencia iracunda desenmascarara la hipocresía y fustigara la gazmoñería. Stanislavsky mismo había sentado la premisa para ello, y M. N. Kédrov, tras una labor tenaz y seria, el 4 de diciembre de 1939 pudo presentar el espectáculo de "Tartufo", con la siguiente dedicatoria en los afiches y programas:

A la memoria del Artista del Pueblo, K. S. Stanislavsky, bajo cuya guía fue iniciado este trabajo.

En una conferencia sobre "Tartufo", M. N. Kédrov dijo:

"Para crear este espectáculo hemos trabajado siguiendo el método de las acciones físicas. ¿Cuál es la esencia de este método? Stanislavsky opinaba que cuando decimos "acciones físicas", engañamos al actor. En realidad son acciones psico-físicas, y si las llamamos "físicas" es tan sólo para evitar caer en un marcado significado filosófico, ya que las acciones físicas representan un hecho absolutamente concreto y finalmente retenible. Y he aquí que la precisión de la acción y su ejecución concreta en este espectáculo constituyen la base de nuestro arte. Conocer la acción con exactitud y lógica es como tener la partitura; realizar la acción hoy, aquí, ante el público es crear libremente, pero teniendo la partitura por base.

K. S. Stanislavsky, que puso como fundamento de su dirección de "Tartufo" la educación polifacética del actor, en su acepción más avanzada, y M. N. Kédrov, que terminó el trabajo empezado por el maestro, crearon entre los dos un espectáculo de profundo contenido humano. Generalmente Molière es "representado". De sus obras se hace el espectáculo por el espectáculo mismo. Un espectáculo que brilla con fríos fuegos de artificio y donde todo se compone de malabarismo escénico en nombre de la "teatralidad". La tradicional vulgaridad de los espectáculos molierianos desapareció en el MJAT para dar lugar al hombre, a la vívida verdad humana que guía al intérprete hacia las formas más elevadas de la teatralidad. En este hecho reside, según mi parecer, la importancia de la puesta en escena del MJAT, que constituye su declaración de principios.

El espectáculo tuvo un éxito evidente entre el público. También la crítica especializada le dio una acogida favorable, subrayando, para nuestra gran satisfacción, justamente aquellas cualidades que nosotros buscamos tan afanosamente. Es natural que yo, personalmente, no pueda justipreciar los resultados obtenidos en el espectáculo, ya que estando situado en lo más intrincado de los acontecimientos, por lógica carecía de una visión objetiva.

Para todos los participantes de "Tartufo" una cosa era indudable y fuera de toda discusión: la presencia de una atmósfera creadora, reinante tanto en el escenario como detrás de las bambalinas, durante la ejecución de la obra. No hablo ya de los actores compenetrados del sentido de gran responsabilidad, sino también de todo el personal técnico, con el cual Kédrov tuvo varias charlas sobre este tema especial, y que demostró comprender la importancia de este espectáculo, al poner en su trabajo un sentido verdaderamente creador.

Todos sentíamos entre nosotros la presencia invisible de Stanislavsky, y el anhelo de honrar su memoria se convirtió en nuestro super-objetivo.

CONCLUSIONES

"Cuanto más me ocupo de los problemas de nuestro arte —dijo cierta vez Stanislavsky—, tanto más brevemente puedo formular la definición del arte elevado, superior. Si se me preguntara cómo lo formulo, diría lo siguiente: 'Es un arte que tiene EL SUPEROBJETIVO Y LA ACCIÓN TRANSVERSAL. Y el arte inferior es aquel que no tiene ni superobjetivo ni acción transversal'."

Esto significa que la cualidad máxima que Stanislavsky exigía del arte era la de su contenido, su mensaje. Pero para la encarnación de la idea de una obra teatral exigía mucho más que la técnica fría y el oficio histriónico. Soñaba con la alta técnica artística, una técnica que pudiera manejar los auténticos sentimientos humanos y hablar de las auténticas emociones y pasiones humanas.

Interpretar un papel significa mostrar en el escenario la vida del espíritu humano —dice Stanislavsky—. ¿Y, acaso puede crearse la vida del espíritu humano sin haber creado en el escenario el flujo realmente auténtico de la vida? Desde luego el solo hecho de lograr una cosa orgánica en el escenario, no basta para crear una obra de arte escénico, pero tejiendo la urdimbre orgánica, seleccionando lo útil y rechazando lo superfluo, el director o el actor dan al flujo de la vida escénica una solidez y un derrotero ideológico, creando de este modo cualidades que caracterizan una obra de arte auténtica, y cuanto más orgánica sea la urdimbre, cuanto más auténtica sea la pintura de la vida, tanto más aquilatada será la obra de arte.

Stanislavsky, el eterno disconforme con el nivel de técnica del actor contemporáneo, solía decir: "Nuestro arte, por ahora, es un arte *dilettante*, puesto que aún carece de una auténtica base teórica. No conocemos sus leyes. Tomen como ejemplo la música: su base teórica es absoluta-

mente concreta y exacta y el músico tiene a su disposición todos los elementos para desarrollar su técnica. Tiene para ello un sinnúmero de ejercicios, de estudios para perfeccionar todas las cualidades requeridas por su arte, la digitación, el sentido del ritmo, el oído, el dominio del arco, etcétera. Sabe con certeza que el elemento principal de su arte es el sonido. Conoce al dedillo la escala sonora que debe manejar. En una palabra, sabe bien lo que debe hacer para su perfeccionamiento, y no conocemos ningún violinista, ni aun entre los modestos segundos violines de la orquesta que, además de su trabajo de rutina, no dedique cuatro o cinco horas diarias a su perfeccionamiento técnico. Ahora, señálenme a un solo actor que haga algo por el perfeccionamiento de su oficio aparte de los ensayos y de los espectáculos. No podrán hacerlo puesto que tal ejemplar no existe, y no puede existir por la sencilla razón de que no sabría cómo hacerlo. No conocemos los elementos de nuestro arte. No conocemos la escala, carecemos de ejercicios y de estudios, no sabemos qué elementos tenemos que ejercitar y desarrollar. Y lo más sorprendente es que este hecho no preocupa casi a nadie. Muchos encuentran en ello un encanto especial, propio de nuestro arte, cuyo destino y desarrollo no depende de ninguna teoría esclavizante con olor a matemática. No, en nuestro arte todo está en manos de Apolo."

K. S. Stanislavsky, que en su vida artística había alcanzado las cumbres más envidiables como director y como actor, se distinguía también por haber estudiado a fondo las bases elementales de su arte. Creó el sistema que brinda posibilidades ilimitadas para el desarrollo de la técnica de actor, para el afloramiento máximo de su individualidad, su ulterior crecimiento, así como para el crecimiento y la marcha ascendente del arte teatral en general.

Observando el trabajo de los grandes actores, Stanislavsky, antes que nada, trataba de dilucidar cuál era esta cualidad especial que hacía del juego escénico de éstos un arte tan grande, un Arte, con mayúsculas. Trataba de comprender con qué medios lo conseguían, qué método usaban en la preparación de un rol, y cuál era, en general, el proceso creador de un actor, cuál su naturaleza artística, y si era posible, habiendo determinado los

elementos del oficio teatral, crear una técnica para que un actor común la usase en sus diarios ejercicios de autoperfeccionamiento para poder vencer más fácilmente sus limitaciones, mejorar y aguzar su oficio, llevándolo al grado de una técnica artística, es decir, aquella técnica que representa el camino más corto y más seguro hacia la creación orgánica.

El trabajo de Stanislavsky con el actor consistía, principalmente, en el relajamiento de los frenos que impiden la libre manifestación de su naturaleza creadora.

Para resolver tal o cual situación escénica, nuestro oficio dispone de dos o tres, pongamos como máximo, diez procedimientos, mientras la naturaleza los tiene en número ilimitado. Por eso no hay que forzar a la naturaleza: hay que actuar siguiendo sus leyes. Es el único camino verdadero. A través de un tenaz trabajo de autoperfeccionamiento se llega a la sublimada técnica artística que, a su vez, conduce a la concordia con la naturaleza. El camino hacia la creación orgánica va a través de la verdad y de la fe. Para obligar a trabajar a nuestra naturaleza orgánica con su subconsciente es preciso crear en el escenario un flujo normal de la vida.

Imposible imaginarse el desarrollo de la teoría y de la técnica de ningún arte, mientras no se conozcan los elementos que lo componen. Los elementos de cualquier arte son claros hasta la evidencia. Nadie duda de que en la música es el sonido, en la pintura, el color, en el dibujo, el trazo y la línea, en la pantomima, el gesto, en la poesía y la literatura, la palabra. ¿Y en nuestro arte...? Pregúnteselo a cualquier hombre de teatro, y todos, como regla general, le darán una contestación diferente, jamás la correcta, la que en realidad se conoce desde hace siglos como verdad irrecusable: el elemento primordial de nuestro arte es la acción, "acción auténtica, orgánica, productiva y racional", según la aseveración de Stanislavsky.

La imagen escénica es, antes que nada, la imagen de la acción humana. El actor está llamado a encarnar en el escenario la línea de acción del personaje, señalada por el autor. Después de analizar los episodios de la obra, el actor define la lógica de los eslabones aislados de la futura línea general e ininterrumpida de la lucha. En esto reside el comienzo de la elaboración del papel. La defi-

nición del "objetivo", de la "acción transversal" y del núcleo del rol, no surge de golpe, sino que es el resultado de largos tanteos, y de la solución de los "objetivos" sencillos y, aparentemente, evidentes del papel. Más adelante, pasando de un episodio al otro, el actor pone en claro, paulatinamente, toda la línea de su conducta, de su lucha, y la lógica de ésta en toda la extensión de la obra. Esta línea debe tener una continuidad en la conciencia del intérprete. Empieza para el actor mucho antes del comienzo de la obra, termina más allá del límite de la misma y no se interrumpe en los momentos en que el actor no se halla en el escenario. Su conducción debe ser clara, nítida, extremadamente veraz, orgánica y no debe provocar inútiles dudas. Un hombre que en la vida real trata de formarse tal o cual reputación y granjearse la confianza de los que lo rodean, está obligado a ser prudente en sus actos, a no infringir en ningún caso su lógica y su consecuencia y al ejecutarlos demostrar su sinceridad.

El poder de convicción de un actor se basa en las mismas reglas. La creación de una línea de acción lógicamente consecuente de la conducta del personaje y su conducción viva y orgánica constituyen la base de la futura y acabada imagen escénica, y por eso, como es natural, el trabajo del actor en el papel debe empezar junto con la búsqueda de esta línea de acción orgánica. Es el camino más correcto y, quizás, el único correcto. La encarnación escénica de cualquier acción requiere la movilización de todos los elementos que componen la conducta de un ser humano. En la vida real esta movilización se produce inconscientemente como una reacción natural frente a un suceso exterior. Pero en el escenario todos los sucesos son ficticios y, por lógica, no pueden provocar una reacción natural en el actor. ¿Qué caminos tiene éste, pues, para llegar a la encarnación de la línea orgánica en la conducta del personaje?

K. S. Stanislavsky centraliza nuestra atención en el elemento que constituye lo más palpable, lo más concreto en toda acción humana: su faz física. En su práctica de pedagogo y de director, particularmente en los últimos años de su actuación, el maestro atribuye a esta faz de la vida de un rol un significado preponderante, como principio organizador de la elaboración del personaje. La se-

paración de la faz física de la conducta humana de todos los demás elementos es, desde luego, una premisa convencional y un proceder pedagógico, inventado por Stanislavsky. Distrayendo la atención del actor de la esfera de los sentidos y, de las reacciones psicológicas, y conduciéndolo hacia la ejecución de las acciones "puramente físicas" el maestro le ayuda a descubrir el sendero orgánico y natural para penetrar en el mundo emocional que las sustenta.

"Construyan el esquema más elemental de las acciones físicas del rol —solía decir K. S. Stanislavsky—. Hagan de estas acciones una línea continua y, con ello, conseguirán dominar el papel por lo menos en su tercera parte. El esquema de las acciones físicas constituye la armazón que se rellena con todos aquellos elementos que representan la esencia de la imagen humana. Al mismo tiempo, éste es el método que verifica hasta qué grado es orgánica la conducta escénica y el reflejo más expresivo de todos los movimientos, emociones y, en general, todo lo que incluye una imagen escénica.

El arte, meta señalada por Stanislavsky, raras veces se llega a dominar gratuitamente. Puede ser alcanzado con esfuerzo, con una labor diaria, ardua y tenaz, a lo largo de toda una vida. Es absurdo e insensato pensar que uno puede colocarse en las filas de los genios que logran todo como un "regalo del cielo". El genio es un fenómeno raro; es mucho más sano comprender de una vez por todas que nuestro arte es un arte muy difícil y que sus dificultades pueden ser vencidas solamente con una labor constante y tenaz. Por desgracia, son muy pocos los que así lo entienden, ya que, visto desde un campo neutral, aparenta ser sencillo y fácil, y cuanto más perfecto sea el juego del actor, tanto más fácil, más sencillo parece su arte.

Un actor, dueño de una sublimada técnica y maestría, que lo posibilitan para crear una imagen humana viva y orgánicamente convincente, ocupará con todo derecho el honroso puesto que en nuestro país se asigna a todo artista auténtico. Su arte sutil, profundo y sugerente, contagia al auditorio. El espectador le debe el agradecimiento por los momentos de noble emoción que se lleva a su hogar y cuya impresión lo acompaña por largo tiempo. No se

puede sentir otra cosa que un profundo respeto ante un artista que domina el arte de la verdad y del poder sobre el alma del que recibe este arte.

Para poder crear la verdad sobre el escenario, hay que cultivar la capacidad de sentirla. Es el oído musical en el músico. Esta cualidad puede, hasta cierto grado, ser innata, pero también puede ser desarrollada con el estudio. La verdad escénica y la conducta orgánica exigen del actor un trabajo constante y sin desmayo a lo largo de toda su actividad, un atento estudio de la vida y una percepción vibrante del presente. El actor tiene que conocer a fondo todos los matices de la conducta de los hombres en las relaciones con sus semejantes, matices que, a veces, se exteriorizan en acciones físicas apenas perceptibles para el ojo. Este material tiene que constituir el objeto de ejercicios diarios del actor. Todos los actos que en la vida real efectuamos natural e inconscientemente, tienen que ser analizados concienzudamente para ser llevados luego al escenario como algo habitual, fácil e inconsciente. Existe para ello toda una serie de ejercicios sugeridos por Stanislavsky y sus discípulos.

La técnica de Stanislavsky es a menudo atacada por muchos de nuestros críticos e investigadores teatrales. Ellos la tildan de "matemática", "mecánica exacta", etcétera. Ello obedece exclusivamente al hecho de que hasta ahora son muy pocos los que han estudiado en la práctica los problemas de la nueva técnica y son aún menos los que la han comprendido. El estudio de estos problemas ofrece ingentes dificultades. Pero, tanto el director que conjuntamente con el actor crea el espectáculo, como el actor, por cuyo intermedio el director transmite al espectador el mensaje del dramaturgo, no tienen derecho a ignorar ninguna de las posibilidades para el desarrollo de su oficio, de su técnica, por difíciles y complicados que fueren en el primer contacto. Los directores y los actores que no dominan esta técnica y que, al mismo tiempo, no se conforman con los métodos habituales del oficio escénico, buscan sus medios de expresión en un desempeño, marcadamente convencional, cuando no sustituyen el arte dramático por otras artes colaterales, seguros de haber descubierto nuevos caminos para nuestro arte. ¡Qué errados están ellos!

El espectáculo dramático que en su esencia no es otra cosa que el reflejo de la vida humana real, sólo convence cuando está encarnado por medio de una acción viva y orgánica. La facultad de crear una imagen humana viva y auténticamente artística constituye una afortunada particularidad del arte dramático y no tiene ningún sentido rechazar esta hermosa posibilidad que lo enriquece. Pero la creación de una imagen viva exige, repito, un arte superior, una técnica especial, muy diferente de la que frecuentemente tomamos por tal, no siendo, en realidad, más que una técnica de oficio corriente, sólo capaz de crear un símil del arte. Estas dos técnicas difieren tanto la una de la otra, como el cultivo de flores naturales de la fabricación de flores artificiales.

Sucede con cierta frecuencia que algunos actores que tienen fama de malos artistas, se consideran, no obstante y de una manera incomprensible, como dueños de una rica técnica teatral. Se suele decir de ellos: "Es cierto que carecen de gusto, que son toscos; pero, con todo, poseen una técnica interpretativa riquísima". La técnica que da origen a un arte chabacano y torpe, no es técnica, o, al menos, no es la técnica de la que estamos hablando. Existe toda una ciencia de hacerse admirar por un espectador ingenuo con efectismos baratos, bien probados; de "servir" con mucha habilidad y clara dicción frases cómicas o sentencias sentimentales; de arrancar aplausos con acertadas entradas y oportunas retiradas; de prolongar las ovaciones del público al terminar el espectáculo; de desviar la atención del espectador de su compañero de escena; de hundir sus réplicas o de aprovecharlas en beneficio de su propio éxito, etcétera, etcétera, pero todo esto no deja de ser otra cosa que un muestrario de manidos trucos y hábitos del oficio, en el peor sentido de la palabra. Pueden ser tan groseros como los que acabamos de enumerar, o tan refinados que solamente un espectador muy exigente note su baja estofa; no importa: por su esencia no pertenecen a la disciplina que Stanislavsky denomina "técnica artística", y por esto no pueden interesarnos.

De este modo, y resumiendo, el objetivo de un arte sublimado es la creación de la imagen viva y auténtica de un ser humano. El artista que siquiera una vez haya tenido la suerte de realizar esta amalgama de sí mismo con el

personaje por él creado, siente invariablemente la existencia de un acontecimiento importantísimo y una gran dicha creadora. Esto no suele suceder a menudo, y de ahí deriva la eterna disconformidad del artista, que habiendo experimentado esta felicidad una vez, no está dispuesto a utilizar el sucedáneo en su arte, aun en el caso de que este sucedáneo tenga éxito de público. El actor experimenta verdaderamente la dicha del artífice y se siente creador de una auténtica obra artística sólo cuando realmente vive la vida de otro ser creado por su imaginación; cuando la lógica de este ser se convierte en su propia lógica de hombre-actor viviente; cuando las sutilísimas emociones se asimilan a su propio sistema nervioso y cuando los acontecimientos adquieren sentido gracias a las reacciones de su propia mente.

*

Basándose en las grandes tradiciones culturales del teatro ruso, en sus estudios de la técnica del arte de director e intérprete, K. S. Stanislavsky llegó a resultados y conclusiones que no tienen antecedentes en la historia del arte mundial. Su salto gigantesco en el camino del desarrollo y del afianzamiento del arte realista ideológico que siempre distinguía nuestro teatro, el pertrechamiento del actor con una técnica de vanguardia, para ayudarle en la persecución de esta meta, constituyen un aporte impagable y con todo derecho podemos enorgullecernos de este excepcional genio ruso.

La Gran Revolución Socialista de octubre abrió ante Stanislavsky posibilidades ilimitadas para sus experimentaciones creadoras. Gracias a esto el gran maestro del arte escénico pudo coronar brillantemente sus búsquedas, a las cuales dedicó toda su vida.

El legado de Stanislavsky tiene que ser estudiado y asimilado a fondo, como el arma perfecta en la lucha por la defensa de las grandes ideas en el frente cultural.

ÍNDICE

Terminóse de imprimir el 5 de enero de 1961, en los Talleres Gráficos de la Compañía General Fabril Financiera S. A., Iriarte 2035, Buenos Aires.